

Flow-tilan vaikutukset musiikilliseen ilmaisuun

Fenomenologinen tapaustutkimus
jazzyhtyeen esiintymisestä

Pauli Raitakari
Pro gradu -tutkielma
Helsingin yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma
Musiikkitiede
Marraskuu 2020



HELSINGIN YLIOPISTO
HELSINGFORS UNIVERSITET
UNIVERSITY OF HELSINKI

Tiedekunta – Fakultet – Faculty Humanistinen tiedekunta		Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma	
Opintosuunta – Studieinriktning – Study Track Musiikkitiede			
Tekijä – Författare – Author Pauli Raitakari			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Flow-tilan vaikutukset musiikilliseen ilmaisuun. Fenomenologinen tapaustutkimus jazzyhtyeen esiintymisestä.			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year Marraskuu 2020	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 75
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Tässä pro gradu -tutkielmassa selvitän psykologisen <i>flow</i>-tilan eli huippukokemuksen vaikutuksia jazzmuusikoiden musiikilliseen ilmaisuun. Pohjustan <i>flow</i>'n Mihaly Csikszentmihalyin ja Keith Sawyerin teorialleihin ja esittelen ilmiön jazztutkimuksen valossa nojaten pääasiassa Elina Hytönen-Ng'n haastattelututkimukseen. Tutkimus tuottaa uutta tietoa <i>flow</i>'n suhteesta jazzmusiikin soiviin ilmiöihin.</p> <p>Tarkastelen musiikillista ilmaisua soveltamalla Anne Tarvaisen kehittämää fenomenologista analyysimetodia <i>empaattinen kuuntelu</i>, joka yhdistää elämyksellisen ja analyttisen kuuntelutavan. Kyseessä on tiettävästi ensimmäinen kerta, kun metodia sovelletaan soitinmusiikin tutkimukseen. Metodissa ilmaisullisen tason tapahtumat aistitaan kehon sisäisin tuntoaistein, ja niitä kutsutaan <i>liikelaaduiksi</i>. Metodi jakautuu neljään vaiheeseen, jotka ovat eläytyvä kuuntelu, empaattinen kuuntelu, analyttinen kuuntelu ja synteesi.</p> <p>Tutkimuskohteeni on helsinkiläinen vakituisesti esiintyvä jazztrio. Tutkimusaineisto koostuu itse tuottamastani yhtyeen esityksäänitteistä ja jälkeinpäin toteutetuista <i>feedback</i>-haastatteluäänitteistä. Kartoitan haastattelujen avulla muusikoiden <i>flow</i>-kokemuksia äänittämästäni esiintymisestä. Muusikoiden kommenttien perusteella valitsen kaksi <i>flow</i>-pitoisinta ja siten edustavinta kappaletta analysoitavaksi.</p> <p>Analysoin kappaleet <i>Willow Weep for Me</i> ja <i>Dat Dere</i> soveltamalla Tarvaisen metodilla. Eläydyn musiikin ilmaisuun, kielellistän keholliset tuntemukseni ja muodostan kokonaiskuvan ilmaisullisen tason tapahtumista eli liikelaaduista. Analysoin, mitä musiikillisia ilmiöitä kokemiini liikelaatujen takana on. Kytken analyttiset selitykset parametreihin ”dynamiikka”, ”soundi”, ”melodinen sisältö”, ”rytmiikka” ja ”harmonia”. Demonstroin havaintoni transkriptioesimerkein. Tulkitsen, miten <i>flow</i>-pitoiset paikat erottuvat ilmaisullisella tasolla.</p> <p>Tulokseni osoittavat, että <i>flow</i> tekee jazzyhtyeen ilmaisusta aktiivisempaa ja moniäänisempää. <i>Flow</i>'n siivittäminä muusikot tuottavat voimakkaampia liikelaatuja, eikä liikelaatujen aiheuttajina ole enää pelkästään solisti vaan yhä suuremmissa määrin koko yhtye. Musiikin parametrien osalta <i>flow</i>'lla on selkeä vaikutus dynamiikkaan, joka kasvaa <i>flow</i>'n myötä. <i>Flow</i>'n seurauksena musiikkiin tuotetaan enemmän ”lataavia” liikelaatuja, jotka ovat kehollisesti liikuttavimpia ilmaisun tason tapahtumia.</p> <p>Tutkimustulokseni osallistuvat keskusteluun siitä, mikä musiikillisessa kokemuksessa on yksilöllistä ja mikä yhteistä. Empaattisten kuunteluhavaintojen ankkurointi konkreettisiin musiikillisiin ilmiöihin tarjoaa muille mahdollisuuden arvioida kokemuksiani ja verrata niitä omiinsa.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Flow, jazz, musiikillinen ilmaisu, empaattinen kuuntelu, kehollisuus, fenomenologia, tapaustutkimus, feedback-haastattelu, musiikkianalyysi			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopisto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

Kiitän ohjaajiani Ari Poutiaista ja Nina Öhmania kaikesta siitä tuesta, mielenkiinnosta ja ajasta, jotka he tutkielmalleni soivat. Kiitän Artoa, Joonasta ja Villeä heidän ennakkoluulottomasta suhtautumisestaan tutkimustani kohtaan. Kiitos myös Tuomolle ja Annalle, jotka yllättäen pääsivät osallisiksi tutkimukseen. Iso kiitos vaimolleni Jasminille lakkaamattomasta kannustuksesta ja viimeisistä pilkunviilauksista.

SISÄLLYSLUETTELO

KUVALUETTELO.....	2
JOHDANTO	3
2. FLOW-TEORIA JA JAZZ	8
2.1. TÄYDELLINEN KESKITTÄMINEN TOIMINTAAN	10
2.2. TOIMINNAN JA TIETOISUUDEN SULAUTUMINEN YHTEEN	11
2.3. SYVÄ KUUNTELU JA SAUMATON KOMMUNIKAATIO	11
2.4. TAITOJEN JA HAASTEIDEN TÄYDELLINEN KOHTAAMINEN.....	12
2.5. SELKEÄT JA YHTEISET TAVOITTEET SEKÄ VÄLITÖN PALAUTE SUORIUTUMISEN TASOSTA.....	12
2.6. MINUUDEN POISTUMINEN TIETOISUUDESTA SEKÄ EGOJEN YHTEENSULAUTUMINEN JA TASA-ARVOISUUS	13
2.7. TÄYDELLINEN HALLINNAN TUNNE SUHTEESSA TOIMINTAAN JA SEN RISKEIHIN	14
2.8. AJANKULUN VÄÄRISTYMINEN.....	15
2.9. TOIMINNAN KOKEMINEN MERKITYKSELLISENÄ JA NAUTINTOA TUOTTAVANA	15
2.10. FLOW'N YLEISYYS	16
3. MUSIIKILLISEN ILMAISUN TARKASTELU	17
3.1. LIIKELAATU	17
3.2. ELÄYTYVÄ KUUNTELU.....	19
3.3. EMPAATTINEN KUUNTELU	20
3.4. ANALYYTTINEN KUUNTELU	20
4. TUTKIMUSASETELMA.....	23
4.1. KEIKKA JA SEN TALLENNE	23
4.2. FEEDBACK-HAASTATTELUT.....	25
4.3. YHTEISEN FLOW-KÄSITYKSEN MUODOSTUMINEN	26
4.4. KUUNTELEMINEN KEHOLLA	29
5. ANALYYSIT	31
5.1. WILLOW WEEP FOR ME.....	31
5.1.1. MUUSIKOIDEN KOKEMA FLOW	33
5.1.2. EMPAATTISEN JA ANALYYTTISEN KUUNTELUN TULOKSET	37
5.2. DAT DERE.....	48
5.2.1. MUUSIKOIDEN KOKEMA FLOW	50
5.2.2. EMPAATTISEN JA ANALYYTTISEN KUUNTELUN TULOKSET	52
6. JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA.....	69
LÄHTEET.....	73

KUVALUETTELO

KUVA 1: KAPPALEEN WILLOW WEEP FOR ME DYNAMIIKKAKÄYRÄ, NAPUTUKSET JA RAKENNE.....	37
KUVA 2: KAPPALEEN WILLOW WEEP FOR ME LIIKELAADUT RYHMITELTYNÄ RAKENTEEEN JA KOODATTUJEN PARAMETRIEN MÄÄRÄN MUKAAN.....	38
KUVA 3: 2/2 TAHDIT 7–8 JA 3/2 TAHDIT 1–2.	40
KUVA 4: 3/2 TAHDIT 3–5.	42
KUVA 5: 3/2 TAHDIT 6–8.	43
KUVA 6: 4/2 TAHDIT 1–3.	44
KUVA 7: 4/2 TAHDIT 4–6.	46
KUVA 8: 4/2 TAHDIT 7–8 JA 3/3 TAHDIT 1–2.	47
KUVA 9: KAPPALEEN DAT DERE DYNAMIIKKAKÄYRÄ, NAPUTUKSET JA RAKENNE	53
KUVA 10: KAPPALEEN DAT DERE LIIKELAADUT RYHMITELTYNÄ RAKENTEEEN JA KOODATTUJEN PARAMETRIEN MÄÄRÄN MUKAAN.....	54
KUVA 11: 4/2 VIIMEINEN TAHTI JA 1/3 TAHDIT 1–7.	56
KUVA 12: 1/3 TAHTI 8 JA 2/3 TAHDIT 1–5.	57
KUVA 13: 2/3 TAHDIT 6–8 JA 3/3 TAHDIT 1–5.	59
KUVA 14: 3/3 TAHDIT 6–8 JA 4/3 TAHDIT 1–5.	60
KUVA 15: 4/3 TAHDIT 6–8 JA 1/4 TAHTI 1.	61
KUVA 16: 1/1 TAHDIT 1–5.....	62
KUVA 17: 1/9 TAHDIT 1–5.....	64
KUVA 18: 2/1 TAHTI 8 JA 3/1 TAHDIT 1–5.	65
KUVA 19: 2/9 TAHTI 8 JA 3/9 TAHDIT 1–5.	67

JOHDANTO

Tutkin flow-ilmiön vaikutuksia jazzmuusikon musiikilliseen ilmaisuun. Tutkimukseni teoreettis metodologisessa viitekehyksessä on kaksi keskeistä käsitettä, joista ensimmäinen on Mihaly Csikszentmihalyin teoretisoima flow. Toinen puolestaan on Anne Tarvaisen kehittämä fenomenologinen metodi *empaattinen kuuntelu*, jonka avulla tarkastellaan musiikin ilmaisullista tasoa. Tavoitteenani on selvittää, miten esiintyjien kokema flow korreloi musiikin ilmaisullisen tason poikkeamien kanssa, toisin sanoen miten flow vaikuttaa musiikilliseen ilmaisuun. Tutkimuskohteenani on helsinkiläinen jazztrio, joka keikkailee säännöllisesti yhdessä. Olen äänittänyt trion esiintymisen ja haastatellut heitä jälkeen päin *feedback*-haastattelutekniikalla. Haastattelujen perusteella olen valinnut kaksi flow-kokemusten kannalta runsainta kappaletta, jotka olen sitten analysoinut Tarvaisen metodilla. Tulokset osoittavat muun muassa, että muusikoiden kokema flow tekee yhtyeen ilmaisusta aktiivisempaa ja moniäänisempää. Tutkimus on tiettävästi ensimmäinen laatuaan soveltaessaan Tarvaisen metodia soitinmusiikin analysoimiseen.

Flow on mielentila, joka saa asiat virtaamaan ja jonka aikana kaikki tavoitteet tuntuvat olevan tavoitettavissa. Flow'ta voi kokea lähes missä tahansa toiminnan muodossa, mistä johtuen kuka vain voi todennäköisesti tunnistaa kyseisen tunteen ja siihen liittyvän elämyksen yhdestä tai useammasta tilanteesta elämänsä varrelta. Olen itse kokenut mieleenpainuvia flow-hetkiä erilaisissa tilanteissa: olen työskennellyt tuntikausia tutkielmatekstin äärellä ja ihmetellyt jälkikäteen ajankulun nopeutta; olen tiskannut astioita ruuhkaisessa lounasravintolassa ja tuntenut liikkuvani sulavasti kuin rasvattu koneiston osa; olen improvisoiminut itsekseni pianolla ja yllätynyt siitä, miten olen päässyt yhtäkkiä irti maneeereistani ja luonut jotain tuoreen kuuloista. Näissä hetkissä olen tuntenut ylittäväni itseni, ja jälkikäteen muistelenkin kokemuksia lämmöllä.

Flow'n universaali ja yleisinhimillinen luonne lienevät osaltaan syy sille, miksi Csikszentmihalyin lanseeraama teoria on avannut tutkimusta aiheen tiimoilta monella eri alalla. Vuonna 2015 julkaistussa musiikkia ja flow'ta käsittelevässä tutkimuskatsauksessa todetaan, että flow'n tutkimustraditio on koostunut pääosin urheilun, työnteon ja musiikin tutkimuksista. Vaikka musiikillisen tekemisen on havaittu ilmentävän eniten flow-kokemuksia, siihen liittyvää tutkimusta on suhteellisen vähän. Musiikin piirissä flow'ta on kuitenkin tutkittu niin säveltäjän, kuuntelijan kuin esittäjän näkökulmista. (Chirico et al. 2015, 2–4.)

Jazztutkimuksen osalta flow-tutkimus on verrattain tuoretta. Paul Berliner ja Ingrid Monson sivusivat flow-ilmiötä omissa haastattelututkimuksissaan 1990-luvulla (1994 & 1996), mutta he eivät käyttäneet kyseistä nimitystä ilmiöstä tai kytkeneet havaintojaan osaksi flow-tutkimustraditiota. Esimerkiksi Berliner puhuu improvisaation huippuhetkestä, joka syntyy, kun muusikot löytävät yhteisen rytmisen maaperän, *grooven*. Yhteinen ja vahva groove toimii alustana musiikillisille löytöretkille. Kun täydellinen groove toteutuu, hetki on taianomainen niin muusikoille kuin kuulijoillekin. (Berliner 1994, 388.) Vaikka Berliner ei puhu flow'sta, on ilmeistä, että hän on kuitenkin ollut saman ilmiön äärellä tutkiessaan jazzmusiikkia.

Elina Hytönen-Ng teki puolestaan laajan avauksen aiheeseen haastatteleamalla jazzmuusikoita nimenomaan flow'ta koskevista seikoista 2010-luvulla (mm. 2016/2013). Tutkimukset ovat osoittaneet, että voimakkaat flow-elämykset ovat yksi keskeinen motiivi ryhtyä muusikoksi (Csikszentmihalyi & Rich 1997, 48–49) ja erityisesti jazzmuusikoksi (Hytönen-Ng 2016/2013, 25–26). Luova toiminta ja siihen liittyvä flow palkitsee tekijäänsä sisäisesti, mikä osaltaan kompensoi ulkoisten palkintojen, kuten palkkatulojen, vähäisyyttä (Csikszentmihalyi & Rich 1997, 48–49). Flow on niin ikään tärkeä osa musiikillisen identiteetin luomistyötä. Jotkut muusikot ovat myös kokeneet voimakkaiden flow-kokemusten paljastavan jonkinlaisen totuuden musiikista ja maailmanjärjestyksestä. (Hytönen-Ng 2016/2013, 27.)

Flow'ta on tutkittu muun muassa sen merkityksen ja olosuhteiden näkökulmasta. Varsinaista musiikkianalyysia, joka ottaisi flow'n huomioon tarkastelussaan, en ole silti löytänyt tämän tutkielman kirjallisuuskatsausta laatiessani. Hytönen-Ng'n haastattelemat muusikot kommentoivat yleisellä tasolla flow-tilan seurauksia musiikille, joskin kommentit olivat jokseenkin ristiriitaisia. Kuunnellessaan keikkataltioitaan osa muusikoista koki, että musiikki oli tylsimmillään niissä paikoissa, kun he muistivat kokeneensa flow'ta. Vastaavasti tilanteet, joissa he kokivat olonsa epämukavaksi tai eksyneeksi, olivat jälkikäteen kiinnostavinta kuunneltavaa. Muusikot olivat sitä mieltä, että flow'lla on loppujen lopuksi suurin merkitys muusikolle itselleen. Kuulijoiden mielikuvilla soittajien flow'sta ei siten olisi heille merkitystä. (Hytönen-Ng 2016/2013, 136–137.)

Vaikka Hytönen-Ng'n haastattelemat muusikot kyseenalaistivat esiintyjän flow'n merkityksen kuulijalle, he tunnistivat muutoksia soitossaan kokemuksen aikana. Tämä tutkimus pyrkii vastaamaan siihen, mitä nämä muutokset ovat. On kuitenkin vaikea ennustaa, millä 'tasolla' flow'n vaikutukset kuuluvat musiikissa. Siksi olen valinnut metodin, jolla voidaan havaita

lähtökohtaisesti kaikkia tutkittavan ilmiön piirteitä – myös niitä, jotka tulisi sivuutettua liian seikkaperäisessä lähestymistavassa.

Tarvaisen elämyslähtöinen analyysimetodi *empaattinen kuuntelu* on työkalu musiikin ilmaisullisen tason tarkasteluun. Ilmaisua tarkoittaa tässä yhteydessä esittäjän tuottamia liikkeellisiä kehollisen olemisen tapoja ja laatuja eli liikelaatuja (Tarvainen 2012, 21–22). Liikelaatujen kokemista pyritään ensisijaisesti kuvaamaan ilman teoreettisia linssejä, jotta ymmärrys tutkimuskohteesta saa kehkeytyä havainnoijan kehossa vapaasti ennen analyttisempaa tarkastelua (Tarvainen 2012, 125). Tämä lähtökohta on linjassa fenomenologisen tutkimuksen ihanteen kanssa, jossa pyritään eroon valmiista selitysmalleista (Torvinen 2008a, 7–8). Metodia käyttäessä pyritään siten *fenomenologiseen reduktioon*, joka tarkoittaa luonnollisten asenteiden syrjäyttämistä intuitiivisuuden tieltä. Täydellinen reduktio on kenties saavuttamattomissa, mutta reduktion puutteellisuutta refleктоimalla tarkastelusta tulee läpinäkyvämpää. (Tarvainen 2012, 125–126.) Reduktion päämääränä on ennen kaikkea tulla tietoiseksi kaikista kokemuksesta määrittävistä ennakkoehtoista (Torvinen 2008a, 10). Ilmaisun tarkastelun jälkeen keholliset havainnot linkitetään *analyttisen kuuntelun* avulla soiviin ilmiöihin, jotta tuloksia voidaan arvioida myös laajemman yhteisön toimesta (Tarvainen 2012, 223–224 & 242–243). Kun tieto saatetaan yhteisesti pohdittavaan muotoon, subjektiivisesta kokemuksesta tulee alusta jaetulle kokemukselle (Torvinen 2008a, 10–11).

Tarvaisen metodissa on yhtymäkohtia Monsonin määrittelemään *intensifikaation* käsitteeseen, jossa intuitiivisesti havaittu intensiteetin kasvu yhdistetään musiikkiesityksen sisäisiin, musiikilliseen kliimaksiin vaikuttaviin seikkoihin sekä musiikkiesityksen ulkoisiin, kulttuuriin ja traditioon viittaaviin seikkoihin. Sisäisiä seikkoja ovat muutokset dynamiikassa, rytmisessä tiheydessä, rekisterissä, sointivärisä, melodiassa, harmoniassa, vuorovaikutuksessa ja groove-lajissa. Ulkoisia seikkoja sen sijaan ovat sitaatit, parodia ja ironia. (Monson 1996, 138–139.) Siinä missä intensifikaation havaitseminen intuitiivisesti vastaa jotakuinkin Tarvaisen empaattista kuuntelua, ilmiön kytkeminen musiikin sisäisiin ja ulkoisiin asioihin vastaa Tarvaisen analyttistä kuuntelua.

Tämän tutkimuksen puitteissa en aio ottaa tarkasteluun ulkoisia, jazzmusiikin traditioon ja kulttuuriin viittaavia piirteitä, joskin Monson on sitä mieltä, että täydellistä totuutta ei saavuteta tarkastelematta esityksen *intermusiikillista* (vrt. intertekstuaalisuus) tasoa (1996, 190). Ajattelen, että minulla ei ole varsinaisesti syytä ottaa kyseistä aspektia huomioon. Tarkastelen

ensisijaisesti liikelaatuja, jotka koen kuuntelemalla musiikillisia äänitapahtumia. Kun koen tietynlaisen tuntemuksen, pyrin osoittamaan, mikä musiikissa saa sen aikaan; etsin selityksen Monsonin määritelmän mukaan musiikkiesityksen sisäisistä seikoista. Se, mikä on saanut muusikon tuottamaan kyseisen äänitapahtuman, esimerkiksi reagointi johonkin ulkoiseen, intermusiikilliseen seikkaan, ei ole tarkastelun kohteena.

On syytä silti huomioda, että vaikka fenomenologisen reduktion turvin kuuntelukokemuksesta pyritään tietoisesti sulkeistamaan muun muassa ymmärrys intermusiikillisista viittauksista, reduktio ei ole koskaan täydellinen. On siten mahdollista, että jokin kokemani liikelaatu perustuu alitajuisesti tunnistamaani intermusiikilliseen viittaukseen. Mikäli näin käy, pyrin tulemaan tästä tietoiseksi. En toisaalta ole jazzmusiikin suurkuluttaja, joten todennäköisesti en tunnista esityksessä viliseviä intermusiikillisiä viittauksia ainakaan samalla tasolla kuin muusikot itse.

Olen muutaman kerran kokenut varsin mieleenpainuvia flow-kokemuksia improvisoidessani itsekseni pianolla. Näiden kokemusten aikana olen tuntenut irtautuvani kaavamaisuuksista ja kyennyt tuottamaan itselleni ennestään vieraita musiikillisia ideoita ajattelemta niitä mielessäni ensin. Muutamina hetkinä olen jopa kokenut pianon oman kehoni jatkeeksi, mikä on tehnyt kehollisesta ilmaisustani välittömämpää. Omista kokemuksistani inspiroituneena olenkin päätenyt tutkimaan flow'n ja ilmaisun suhdetta. Omien soittokokemusten sijaan olen kuitenkin valinnut tutkimuskohteekseni helsinkiläisen jazztrion, jonka muodostavat pianisti Arto Ikävalko, basisti Joonas Tuuri ja rumpali Ville Luukkonen. Trio on soittanut keskenään jo vuosien ajan, ja kukin heistä on aineistonkeruun hetkellä juuri tai lähes valmistunut Taideyliopiston Sibelius-Akatemiasta pääaineenaan jazzmusiikki.

Tutkimuskysymykseni ja sitä myötä tutkimusasetelmani jakautuu kolmeen osaan. Pääkysymys kuuluu seuraavasti:

Miten flow ilmenee esiintyjän ilmaisussa?

–Eläydyn analysoitavien kappaleiden ilmaisuun kuuntelemalla musiikkia kehollisesti. Muodostettuani ilmaisullisen kokonaiskuvan tutkin, minkälaisia poikkeamia ilmaisussa on niissä kohdin kuin muusikot ovat kertoneet kokevansa flow'ta.

Jotta pääkysymykseen voidaan vastata, tulee ensin vastata seuraavaan kysymykseen:

Missä kohdin muusikko on kokenut flow'ta esiintymisen aikana?

–Äänitän trion esiintymisen ja haastattelun heitä esiintymiseen liittyvistä kokemuksistaan. Alustan muusikoille flow-ilmiön teoreettiseen viitekehykseeni nojaten ja pyrin paikantamaan esityksestä sellaiset kohdat, joissa muusikot ovat kokeneet flow'ta.

Jotta pääkysymyksen vastaus ei jää pelkästään subjektiivisen kokemuksen tasolle, vastaan myös seuraavaan kysymykseen:

Mitä musiikin parametreissa tapahtuu flow-ilmaisun aikana?

–Kuvaan soivat ilmiöt ilmaisullisten tapahtumien takana. Analyttiset selitykset kytkeytyvät seuraaviin parametreihin: dynamiikka, soundi, melodia, rytmiikka ja harmonia.

Seuraavassa luvussa esittelen flow-ilmiön tämän tutkimuksen teoreettisten lähtökohtien näkökulmasta. Yleisesti flow'ta käsittelevät asiasisällöt perustuvat lähinnä Mihaly Csikszentmihalyin ja Keith Sawyerin teoretisointeihin. Flow'n konkreettiset linkitykset jazzmusiikkiin pohjautuvat sen sijaan suurimmilta osin Elina Hytönen-Ng'n sekä Paul Berlinerin ja Ingrid Monsonin haastattelututkimuksiin. Kolmannessa luvussa esittelen sovellukseni Anne Tarvaisen fenomenologisesta analyysimetodista, joka yhdistää elämyksellisen ja analyttisen kuuntelun. Neljäs luku esittelee tutkimusasetelman ja kertoo aineistonkeruu- ja analyysiprosessista. Viides luku esittelee tutkimustulokset. Alaluvut esittelevät kukin yhtä kappaletta koskevat haastattelu- ja analyysitulokset. Kuudennessa luvussa esitän yhteenvetoa, johtopäätöksiä ja pohdintoja tuloksista. Keskustelutan havaintojani flow-teorian kanssa. Arvioin tutkimuksen luotettavuutta ja tulosten yleistettävyyttä. Reflektoin myös omaa suoriutumista avaten analyysimetodini ja fenomenologisen reduktion problematiikkaa.

2. FLOW-TEORIA JA JAZZ

Flow on huippukokemus, jonka voi kokea lähestulkoon missä tahansa toiminnan muodossa. Kyseessä on psykologinen tila, jossa mieli, keho tai molemmat ovat virittyneet täyteen tehoonsa jonkin haastavan tavoitteen edessä. Flow voi tuottaa kokijalleen vahvan hallinnan tunteen, jopa niinkin vahvan, että kokija tuntee pystyvänsä määräämään omaa kohtaloaan. Flow'n teoretisoinut Mihaly Csikszentmihalyi uskoo, että flow on avain onneen. Lähestulkoon kuka tahansa voi oppia hallitsemaan omaa kokemusmaailmaansa ja siten lisätä flow'ta elämäänsä. (Csikszentmihalyi 2008/1990, 1–4.) Vaikka käytännössä minkä tahansa aktiviteetin parissa on mahdollista kokea flow'ta, musiikillinen improvisointi on ideaalitilanteessa täydellinen alusta flow'n toteutumiselle (Csikszentmihalyi & Rich 1997, 49).

Eräs Elina Hytönen-Ng'n haastattelema jazzmuusikko kertoo hänen ensimmäisen vahvan flow-kokemuksensa olleen se hetki, joka ratkaisi päätöksen ryhtyä ammattimuusikoksi. Flow saa muusikon tuntemaan itsensä eläväksi, ja se motivoi, ellei jopa suorastaan pakota häntä tavoittelemaan ihmeellisen kokemuksen rimaa yhä uudelleen. Jokaisessa flow-kokemuksessa muusikko ylittää itsensä jollain tapaa, ja tämä syventää hänen musikaalisuuttaan. Flow antaa inspiraatiota ja itseluottamusta, kohottaa taitotasoa ja kannustaa ratkomaan musiikillisia ongelmatilanteita uusin tavoin. (Hytönen-Ng 2016/2013, 25–26.) Flow toimii ikään kuin impulssina seuraavan etapin saavuttamiselle; se kannustaa luomaan ja oppimaan uusia asioita (Csikszentmihalyi & Rich 1997, 61).

Csikszentmihalyi on tutkimuksessaan määritellyt flow-kokemuksen keskeiset tuntemukset:

- Taitojen ja haasteiden täydellinen kohtaaminen
- Toiminnan ja tietoisuuden sulautuminen yhteen
- Selkeät tavoitteet
- Välitön palaute suoriutumisen tasosta
- Täydellinen keskittyminen toimintaan, muiden ajatusten sulkeistaminen tietoisuudesta
- Täydellinen hallinnan tunne suhteessa toimintaan
- Minuuden häviäminen tietoisuudesta
- Ajan kulun vääristyminen

Näiden tuntemusten kokeminen tuottaa kokijalleen niin suurta nautintoa, että toiminnan harjoittamisesta tulee itseisarvoista. (Csikszentmihalyi 2008/1990, 49.) Kokemus on tällöin *autotelinen*, eli se sisältää tavoitteen itsessään (Csikszentmihalyi 2008/1990, 67).

Keith Sawyer on kehittänyt Csikszentmihalyin tutkimuksen pohjalta *ryhmäflow'n* käsitteen (Sawyer 2017/2007). Ryhmäflow on kollektiivinen kokemus flow'sta, ja se nostaa koko ryhmän toiminnan huipputasolle (Sawyer 2017/2007, 45). Siinä missä Csikszentmihalyin listaus sanoittaa auki itse flow-kokemusta, Sawyer määrittelee ennemminkin ryhmäflow-kokemuksen edellytyksiä:

- Yhteiset tavoitteet
- Tarkka kuuntelu
- Täydellinen keskittyminen
- Hallinnan tunne
- Egojen yhteensulautuminen
- Tasa-arvoinen osallistuminen
- Kumppaneiden tunteminen
- Hyvä keskinäinen kommunikaatio
- Kehityspainotteisuus
- Mahdollisuus epäonnistumiseen, psykologinen turvallisuus

(Sawyer 2017/2007, 45.)

Kollektiivista ryhmäflow'ta pidetään voimallisempänä kokemuksena kuin yksilöllisesti koettua flow'ta – se on enemmän kuin osiensa summa (Hart & Di Blasi 2015, 288). Flow'n äärimuoto edellyttää täten muita osallisia tilanteeseen (Hytönen-Ng 2016/2013, 64). Vaikka flow'ta olisi mahdollista tutkia niin yksilö- kuin ryhmänäkökulmasta, tässä tutkimuksessa käsittelen flow'ta yhtenä ilmiönä, jolla on useita tuntomerkkejä.

Sawyerin edellytykset ja Csikszentmihalyin seuraukset menevät osittain päällekkäin. Vedän tästä sen johtopäätöksen, ettei kokijan näkökulmasta ole täysin selkeää, syntyykö esimerkiksi hallinnan tunne flow'n seurauksena, vai onko hallinnan mahdollisuus toiminnassa nimenomaan edellytys flow-tilalle. Kenties syyn ja seurauksen erottelu on jossain määrin keinotekoisista, ja kokemuksessa ne voivatkin olla yhtä.

Soveltaen ja yhdistäen Csikszentmihalyin ja Sawyerin malleja flow-kokemus näyttäytyy seuraavanlaisina ilmiöinä ja tuntemuksina:

1. Täydellinen keskittyminen toimintaan
2. Toiminnan ja tietoisuuden sulautuminen yhteen
3. Syvä kuuntelu ja saumaton kommunikaatio
4. Taitojen ja haasteiden täydellinen kohtaaminen
5. Selkeät ja yhteiset tavoitteet sekä välitön palaute suoriutumisen tasosta
6. Minuuden poistuminen tietoisuudesta sekä egojen yhteensulautuminen ja tasa-arvoisuus
7. Täydellinen hallinnan tunne suhteessa toimintaan ja sen riskeihin
8. Ajan kulun vääristyminen
9. Toiminnan kokeminen merkityksellisenä ja nautintoa tuottavana

Seuraavissa alaluvuissa käsittelen edellä listattuja ominaisuuksia jazztutkimuksen valossa. Aiheen tiimoilta käyty keskustelu ja tutkimus kontekstoivat tämän tutkielman, mutta ne myös tarjoavat minulle konkreettisia ja kielellisiä työkaluja flow'n havaitsemiseen aineistonkeruussa. Viimeisessä alaluvussa otan kantaa flow'n esiintymisen yleisyyteen.

2.1. TÄYDELLINEN KESKITTÄMINEN TOIMINTAAN

Kun keskittymiskyky on täysin kohdistettu toiminnan harjoittamiseen, tietoisuuteen ei jää tilaa muille ajatuksille – varsinkaan ikäville (Csikszentmihalyi 2008/1990, 58). Talous- ja urahuolet unohtuvat, eikä soittaminen tunnu työnteolta (Hytönen-Ng 2016/2013, 26). Huolet ja murheet voivat tosin myös murentaa keskittymiskykyä, ja ammattilaisen tulisikin osata päästää irti esitystä haittaavista häiriötekijöistä. Jotkut muusikot ovat kehittäneet “keikkarituaaleja”, joiden avulla keskittymiskykyä kohotetaan ennen esiintymistä. Itse esitystilanteessa keskittymistä voidaan kohentaa esimerkiksi sulkemalla silmät ja luomalla visuaalisia mielikuvia suhteessa musiikkiin. (Hytönen-Ng 2016/2013, 41–44.) On tärkeää, että ryhmä voi asettaa henkisen rajaidan itsensä ja ulkomaailman välille (Sawyer 2017/2007, 54–56).

2.2. TOIMINNAN JA TIETOISUUDEN SULAUTUMINEN YHTEEN

Täydellisen keskittymisen seurauksena toiminnasta tulee automaattista, jolloin toiminnan harjoittaja kokee muuntuvansa osaksi itse toimintaa (Csikszentmihalyi 2008/1990, 53). Kokemus automaatiosta on tuttu jazzmuusikoille. Hytönen-Ng'n haastatteluista nousee esiin kertomuksia flow-kokemuksista, joissa oma rooli koetaan passiiviseksi itse musiikin kuljettaessa muusikkoa mukanaan (2016/2013, 83). Muusikot saattoivat jopa kokea kohoavansa toiselle tietoisuuden tasolle. Tällöin fyysinen ympäristö unohtuu, ja kehon liikkeistä tulee automaattisia sekä tiedostamattomia. Mieli kanavoi luovuutta, ja oma mielikuviutus on vahvasti läsnä. (Hytönen-Ng 2016/2013, 89.)

2.3. SYVÄ KUUNTELU JA SAUMATON KOMMUNIKAATIO

Improvisoidessa ei niinkään mietitä tulevaa, vaan keskitytään reagoimaan avoimin mielin hetkessä kuultuihin asioihin (Sawyer 2017/2007, 53–54). Huono kommunikaatio yhtyeen kesken rajoittaa ilmaisua ja siten myös flow'ta. Muusikot turhautuvat, mikäli he joutuvat ylenpalttisesti korostamaan ilmaisemiaan tunteita välittääkseen niitä kanssamuusikoille. Kommunikaatio jazzyhtyeessä ei ole pelkästään auditiivista, katsekontaktia tarvitaan myös. (Hytönen-Ng 2016/2013, 72.)

Kun muusikot kuuntelevat toisiaan, musiikista tulee keskustelua (Berliner 1994, 389). Keskusteluun voi osallistua responsiivisesti tai aggressiivisesti, ja tilanteesta riippuen toinen vaihtoehto on toista parempi (Berliner 1994, 396–403). Parhaimmillaan kanssamuusikot pystyvät arvaamaan ennalta, mihin suuntaan toinen on musiikkia viemässä (Berliner 1994, 390). Ennakointi edellyttää yhteistä tietopääomaa suhteessa tyyliin ja traditioon sekä kokemusta toisen soittotavasta, mutta myös tarkkaa kuuntelua ja reaktiokykyä (Monson 1996, 49–50). Muusikot eivät toisaalta pelkästään reagoi toisiinsa, vaan he myös stimuloivat yhteistä ideointia (Berliner 1994, 390). Kun palaset lokahtavat taianomaisesti paikalleen, yleisöstä käsin kuulostaa siltä, kuin yhtye esittäisi ennalta määriteltyä musiikkia, vaikka käsikirjoitusta ei oikeasti olekaan. Ideat rakentuvat toistensa päälle, ja näkymätön käsi ohjaa yhteistoiminnan kohti huipennusta. (Sawyer 2017/2007, 57–58.)

2.4. TAITOJEN JA HAASTEIDEN TÄYDELLINEN KOHTAAMINEN

Lähes missä tahansa toiminnan muodossa on haasteita, toisin sanoen mahdollisuuksia toiminnalle (Csikszentmihalyi 2008/1990, 50). Jazzmuusikot kamppailevat teknisen taituruuden kanssa. Kun oma instrumentti opitaan hallitsemaan, sitä vastaan ei tarvitse enää “taistella”. (Hytönen-Ng 2016/2013, 45–46.) Tekninen taituruus ennen kaikkea auttaa toteuttamaan musiikilliset ideat mahdollisimman vaivattomasti (Berliner 1994, 259–260).

Flow on todennäköisempää, kun tuntee toisten osallistujien toimintatavat. Osallistujilla tulee myös olla yhtäläiset käytännöt ja kieli toiminnan harjoittamiseen – jazzissa tämä tarkoittaa muun muassa musiikillista taitotasoa ja tradition tuntemusta niin ohjelmiston kuin esityskäytäntöjen osalta. (Sawyer 2017/2007, 59–61.) Vastaava huomio nousi esille tutkimuksessa, jossa tarkasteltiin muusikoiden ryhmäflow-kokemuksia. Teknisesti taitavampi muusikko saattaa kokea vetävänsä muita perässä, kun taas taitamattomampi kokee saman tilanteen pelottavaksi. (Hart & Di Blasi 2015, 280.) Muusikkokohtaisten teknisten haasteiden lisäksi voidaan siis hahmottaa myös toimivan yhtyedynamiikan haaste.

2.5. SELKEÄT JA YHTEISET TAVOITTEET SEKÄ VÄLITÖN PALAUTE SUORIUTUMISEN TASOSTA

Luovassa toiminnassa ei ole aina ennalta määriteltyjä konkreettisia tavoitteita. Tällöin toimijan tulee muodostaa oma käsityksensä siitä, mitä tehdä ja mihin suuntaan toimintaa pitäisi viedä. Tavoitteet kehkeytyvät vähitellen toiminnan kuluessa. Vaikka tavoitteista suoriutuminen ei ehkä olekaan objektiivisesti mitattavissa, toimija pystyy arvioimaan suoritustaan omin sisäisin kriteerein. (Csikszentmihalyi 2008/1990, 55–56.) Jazzmusisoinnissa tavoitteet lähtökohtaisesti neuvotellaan itse musiikin aikana (Csikszentmihalyi 2008/1990, 55–56). Yhtye ikään kuin etsii ongelman, jonka se sitten pyrkii ratkaisemaan (Sawyer 2017/2007, 50–51).

Tilannekohtaisuudesta huolimatta toisilleen tutut muusikot jakavat keskenään esteettisiä ihanteita, jotka perustuvat yhteisiin kokemuksiin (Hytönen-Ng 2016/2013, 69). Yhtyeen jäsenet muuntuvat kollektiivista flow’ta kokevaksi yhtenäiseksi entiteetiksi, kun he pääsevät keskenään samalle aallonpituudelle jakaen yhteiset tavoitteet (Hytönen-Ng 2016/2013, 64). Flow on epätodennäköinen, mikäli yhtyeessä on yksikin jäsen, joka ei jaa yhteistä tavoitetta (Hytönen-

Ng 2016/2013, 69). Huippukokemukset tapahtuvat silloin, kun koko ryhmä on osallinen flow'ssa yhteisin päämäärin (Hytönen-Ng 2016/2013, 53–54).

2.6. MINUUDEN POISTUMINEN TIETOISUUDESTA SEKÄ EGOJEN YHTEENSULAUTUMINEN JA TASA-ARVOISUUS

Täydellisen keskittymiskyvyn seurauksena tietoisuudesta häviää itsetietoisuus eli kokemus minuudesta. Minuus on toki aina läsnä kokemuksessa, mutta siitä ei olla tietoisia. Olemuksen rajat levittäytyvät, minkä seurauksena ympäristöön ja kokemuksen muihin läsnäolijoihin koetaan yhteyttä. (Csikszentmihalyi 2008/1990, 62–64.) Jazzmuusikot ovat kertoneet tavoittavansa flow'n myötä yhteyden korkeampaan voimaan sekä muihin ihmisiin (Hytönen-Ng 2016/2013, 92). Myös Berliner on kuvannut jazzmuusikoiden transsendentaalisia kokemuksia, joissa muusikot ovat kokeneet irtautuvansa kehostaan ja olevansa yhtä musiikin, universumin ja soittimen kanssa (1994, 393). Musiikki luo parhaimmillaan yhteisöllisen tunteen, joka ottaa haltuunsa sekä esiintyjät että yleisön (Monson 1996, 178).

Jazzissa pyritään muusikoiden mielten keskinäiseen harmoniaan. Jazzmuusikon tulee hallita egonsa lavalla ja osata sulauttaa se osaksi kollektiivista aivoa. Omat egot eivät saa dominoida liikaa – jokaisen tulee olla valmis tarttumaan myös muiden ideoihin. (Sawyer 2017/2007, 57–59.) Vaikka muusikot tavoittelevat yhteyttä toisiinsa, tulee heidän toisaalta myös pysyä uskollisina omille äänilleen. Egot tuottavat jännitettä ja suuntaa musiikkiin, joskin liika egokeskeisyys juurikin heikentää kommunikaatiota ja estää kollektiivisen huippukokemuksen. (Hytönen-Ng 2016/2013, 53–54.) Oma ääni tulee siten tasapainottaa syvän kuuntelun kanssa.

Ryhmäflow toteutuu parhaiten silloin, kun kaikki osallistujat antavat yhtä suuren luovan panoksen toiminnalle. Mikäli joukossa on selkeästi heikompi lenkki, hänen toimintansa estää ryhmäflow'n, sillä etevämmät osallistujat joutuvat tällöin jarruttamaan ja rajoittamaan omaa ulosantiaan. (Sawyer 2017/2007, 58–59.) Jamie Blake pohtii Keith Jarrettia käsittelevässä opinnäytteessään, että liian voimakas yksilöllinen flow voi toisaalta myös heikentää kykyä reagoida muuhun yhtyeeseen, jolloin kollektiivinen flow jää saavuttamatta (2016, 47).

2.7. TÄYDELLINEN HALLINNAN TUNNE SUHTEESSA TOIMINTAAN JA SEN RISKEIHIN

Flow'ssa hankalatkin tilanteet näyttäytyvät selätettävänä. Kun toimintaan sisältyy riskejä, niitä voidaan hallita. (Csikszentmihalyi 2008/1990, 61.) Ryhmäflow tuottaa toisaalta paradoksin, jossa kukin jäsen kokee hallitsevansa tilanteen, mutta on kuitenkin valmis reagoimaan yhdessä tuotettuihin muutoksiin (Sawyer 2017/2007, 57).

Flow on todennäköisempää lavalla kuin harjoituksissa, sillä yleisön läsnäolo tuo mukanaan julkisen epäonnistumisen riskin (Sawyer 2017/2007, 63–65). Esitys herää henkiin vasta, kun joku on vastaanottamassa sitä (Hytönen-Ng 2016/2013, 98). Kaavoihin kangistuminen ei myöskään edesauta flow'ta (Csikszentmihalyi 2008/1990, 61). Jazzissa muusikot pyrkivätkin päästämään irti ennalta opituista kuvioista ja välttämään liiallista suunnittelua, sillä rutiinien toistaminen rajoittaa persoonallista ilmaisua (Hytönen-Ng 2016/2013, 34–35).

Yhtyeen jäsenten välinen luottamus mahdollistaa riskien ottamisen. Vaikka solistilla häviäisi musiikillinen suuntavaisto esityksen aikana, hän voi luottaa siihen, että yhtyetoverit pitävät hänet pinnalla. Luottamukseen linkittyy myös rehellisyys: kanssamuusikoihin luotetaan niin, että tunteita ja haavoittuvuuksia uskalletaan ilmaista avoimesti ja rehellisesti. (Hytönen-Ng 2016/2013, 65–67.) Kun yhteispeli toimii, riskejä uskalletaan ottaa, eikä soittaminen tunnu työltä. Olosuhteiden ollessa huonommat kaikki keskittyminen menee esityksen suorittamiseen, mikä on uuvuttavaa. (Berliner 1994, 414.)

Riskien ottamisesta voi seurata virheitä, mutta virheistä seuraa yleensä jotain positiivista ja spontaania (Monson 1996, 154). Olennaista onkin, mitä niiden jälkeen tapahtuu. Virheen jälkeinen ”kompensointi” voi tehdä musiikista mielenkiintoista ja tuoda yhtyeen jäsenet lähemmäksi toisiaan kuunnellen ja tukien. (Monson 1996, 176.) Frederick Seddon havaitsi jazzmuusikoiden ottavan enemmän riskejä ja haastavan toistensa musiikillista luovuutta, kun he olivat virittäytyneet empaattisesti¹ samalle aallonpituudelle (2005, 535).

¹ Englanniksi *empathetic attunement*

2.8. AJANKULUN VÄÄRISTYMINEN

Flow'n kenties yksi tunnistetuimpia ilmiöitä on ajankulun vääristyminen. Flow-kokemuksen aikana saattaa tuntua siltä, että tunnit kuluvat minuuteissa tai sekunnit venyvät äärimmilleen (Csikszentmihalyi 2008/1990, 66). Jazzmuusikoilla kokemukset tästä vaihtelevat. Jotkut kertovat flow'n vahvistaneen käsitystä ajankulusta, kun taas osa on kokenut flow'n muodostavan musiikin sisälle oman aikaulottuvuutensa, joka käy eri tahtia kuin reaaliaika. Flow voi tässä mielessä kuljettaa mielen tilaan, joka on ajaton ja ääretön. (Hytönen-Ng 2016/2013, 86–87.) Steven Jeddelloh'n transsendentaalisia kokemuksia käsittelevässä tutkimuksessa haastatellut muusikot kertovat samankaltaisia havaintoja siitä, miten musiikkiesityksen ulkopuolinen aika tuntuu hidastuvan (2008, 219).

Osa aiemmasta tutkimuksesta on toisaalta osoittanut, että ajankulun vääristyminen on yksi vähiten merkitykselliseksi koettu flow-piirre musiikin esittämisen yhteydessä (Chirico et al. 2015, 11–12).

2.9. TOIMINNAN KOKEMINEN MERKITYKSELLISENÄ JA NAUTINTOA TUOTTAVANA

Flow'n autotelisen luonteen myötä toiminta muuntuu itsessään motivoivaksi ja nautinnolliseksi. Kun kokemus on sisäisesti palkitseva, nykyhetki koetaan elämisen arvoiseksi ilman paineita tulevista. (Csikszentmihalyi 2008/1990, 69.) Voimakasta flow-kokemusta on kuvailtu ekstaattiseksi tai jumalaiseksi, ja sitä on verrattu jopa rakasteluun ja orgasmiin (mm. Hytönen-Ng 2016/2013, 22–23; Berliner 1994, 389).

Flow on osa musiikillisten merkitysten ja musiikillisen identiteetin luomistyötä. Flow'n on koettu paljastavan totuudellisen ytimen musiikissa ja elämässä. (Hytönen-Ng 2016/2013, 27.) Muusikko saa flow'n myötä mahdollisuuden kokea oman potentiaalinsa täydessä mitassaan, mikä eheyttää minäkuva, kasvattaa itseluottamusta ja vähentää ulkoisia paineita (Hytönen-Ng 2016/2013, 30–31 & 38–39).

2.10. FLOW’N YLEISYYS

Hytönen-Ng kritisoi Jeddeloh’n tapaustutkimusta muun muassa siitä, että Jeddeloh on pyrkinyt taltioimaan flow-elämyksiä yksittäisiltä keikoilta huolimatta siitä, että flow-kokemukset ovat muusikoille verrattain harvinaisia (Hytönen-Ng 2016/2013, 17). Toisin sanoen Hytönen-Ng epäilee, että flow-elämysten löytäminen yksittäiseltä keikalta on erittäin epätodennäköistä. Toisaalta Hytönen-Ng’n haastattelemat jazzmuusikot kommentoivat hyvin kirjavasti flow’n kokemisen yleisyyttä. Yksi väitti kokevansa flow’ta useita kertoja keikan aikana, kun toinen ei kokenut flow’ta välttämättä edes kerran vuodessa. Kokemus saattoi myös kestää sekunneista tunteihin, joten kaiken kaikkiaan kokemuksen intensiivisyys vaihtelee (Hytönen-Ng 2016/2013, 135.) Myös Blake on päätenyt siihen päätelmään, että flow on juurikin vaihtelevan intensiteetin ilmiö (2016, 14–18).

En oleta, että tähän tutkimukseen tarkasteltavaksi valikoitunut keikka tarjoaa muusikoille mullistavia flow-kokemuksia, vaikka se onkin mahdollista. Käsitän flow’n juurikin vaihtelevan intensiteetin ilmiöksi, joka on aina enemmän tai vähemmän läsnä kaikessa toiminnassa. Vaikka tutkittavan keikan huippukohdat eivät olisi yhtä flow-pitoisia kuin mitä muusikot ovat parhaimmillaan uransa aikana kokeneet, huippukohdat ovat silti kaikista flow-pitoisimpia kyseisen keikan kontekstissa.

3. MUSIIKILLISEN ILMAISUN TARKASTELU

Sovellan tutkimuksessa Anne Tarvaisen kehittämää fenomenologista analyysimetodia, joka yhdistää elämyksellisen ja analyyttisen kuuntelutavan (Tarvainen 2008a, 2012). Metodin tavoitteena on tutkia musiikin liikelaadullista eli ilmaisullista tasoa ja sitä, millaisin äänellisin keinoin ilmaisu tuotetaan. Tämä edellyttää musiikillisen ilmaisun myötäelämistä omalla keholla ja omien kehollisten kokemusten tietoista tarkastelua. (Tarvainen 2012, 26 & 206.) Tarvainen tutkii laulumusiikkia, mutta ei ole mitään estettä sille, miksei hänen metodologiaan voisi soveltuvalta osin hyödyntää myös soitinmusiikin tutkimuksessa. Tarvainen itsekin toteaa, että kehollisuus ja liikkeellisyys on läsnä myös soittimella tuotetussa musiikissa (2012, 29).

Tarvaisen metodi voidaan jaotella neljään vaiheeseen, jotka ovat *eläytyvä kuunteleminen*, *empaattinen kuunteleminen*, *analyyttinen kuunteleminen* sekä lopulta empaattisen ymmärryksen ja analyyttisen tiedon yhdistäminen (Tarvainen 2012, 200).

Seuraavissa alaluvuissa esittelen Tarvaisen metodin keskeiset käsitteet ja vaiheet.

3.1. LIIKELAATU

Tarvaisen metodi perustuu ajatukseen, että muusikon tuottaman äänellisen ilmaisun taustalla on aina kehollinen liike, niin kutsuttu liikkeellis-laadullinen ydin eli *liikelaatu*. Muusikon kehossa tuotettu liikelaatu kulkee äänen välityksellä kuulijan kehoon, jossa musiikillinen kokemus sitten aktualisoituu. (Tarvainen 2008a, 23–24.) Liikelaatua voisi nimittää myös keholliseksi signaaliksi, joka musiikin välityksellä siirtyy vastaanottajan keholle. Myös Berliner on muotoillut samantyyppisen ajatuksen siitä, miten muusikot käyttävät energiaa niin äänen fyysiseen tuottamiseen kuin myös tunteen ilmaisuun. Energia siirtyy ääniaaltoihin ja sitä kautta koskettaa kuulijaa fyysisesti ja mahdollisesti myös tunteellisesti. (Berliner 1995, 255–256.)

Tarvaisen määrittelemän liikelaadun pohjana on Daniel N. Sternin käsite *vitaaliaffekti* (Tarvainen 2012, 159), joka on kehitetty kuvaamaan kokemuksen dynaamista ja kineettistä laatua, erotuksena *kategoriselle* affektille. Siinä missä kategorisen affektin esimerkkejä ovat ”iloinen”, ”surullinen” tai ”vihainen”, vitaaliaffekteja ovat puolestaan ”hiipuva”, ”räjähtävä” ja ”puhkeava”. (Stern 1998/1985, 53–55). Liikelaadut koetaan muutoksina tai siirtyminä omassa

kehossa – ne ilmentävät olemisen tapaa. Kaiken tunteen ja liikkeen pohjalla on liikelaadullinen taso. Liikelaadut ovat alati läsnä kaikessa toiminnassa, joten ihminen ilmaisee jatkuvasti jotakin, oli se sitten tunteen aktiivista ilmaisua tai siitä pidättäytymistä. (Tarvainen 2012, 152–155.) Ilmaisuu muodostaa täten virtauksen, jossa liikelaadut ovat jatkuvassa muutoksessa ja liikkeessä (Tarvainen 2012, 181).

Musiikin aikaansaama liikuttumisen tunne on jonkin liikelaadun kokemista (Tarvainen 2012, 147–148). Periaatteessa kaikki ilmaisun tason tapahtumat ovatkin potentiaalisesti liikuttavia tai merkitystä tuottavia (Tarvainen 2012, 154–155), vaikka yleensä ainoastaan todella voimakkaat kehon tuntemukset pääsevät läpi ihmisen tietoisuuteen (Tarvainen 2012, 24–25). Kehon kokemuksille ja hienovaraisille liikuttumisille voi kuitenkin oppia herkistymään. Tämä vain edellyttää tietoisuuden aktiivista siirtämistä kehon kokemukseen. (Tarvainen 2012, 180.)

Liikuttuminen tuntuu esimerkiksi väristykseenä, vavahteluna ja paineen tunteena (Tarvainen 2012, 147–148). Luke Harrisonin ja Psyche Louin tutkimuskatsauksessa musiikin aiheuttamien väristysten² seurauksiksi määritellään muun muassa kyyneleet, ”pala kurkussa”-tunne ja lihasten rentoutuminen. Väristysten ja tunteiden suhde on monimutkainen, sillä väristykset eivät ole tunteiden seurausta vaan pikemminkin syy tunteisiin. Siinä missä väristys määrittää psykofysiologisen kokemuksen intensiteetin, koetun tunteen laadun määrittelee *emotionaalinen tartunta*, joka viittaa kuuliijaan kykyyn eläytyä musiikin tunteeseen (vrt. empaattinen kuuntelu, s. 20). (Harrison & Loui 2014, 1–4.)

Erityisen liikuttavat ja merkitykselliset hetket musiikin kuuntelukokemuksessa ovat *avainfraaseja*, jotka ohjaavat kuuntelukokemusta ja jotka toimivat myös analyysin lähtökohtina (Tarvainen 2012, 208). Tarvaisen määrittelemän avainfraasin käsitteen pohjana ovat Sternin *läsnäolon hetki* sekä Juha Torvisen *kokemuksen katkos* (Tarvainen 2012, 169–170 & 179).

Avainfraasit laukaisevat läsnäolon hetkiä, joiden aikana kuuntelija yhtäkkiä hahmottaa ilmaisun virtauksesta merkityksellisiä kokonaisuuksia ja luo kuulemalleen emotionaalisen draamankaaren. Tällöin kokemus katkeaa, ja kuuntelu saa uuden suunnan. Katkosten kautta ymmärretään esittäjän ilmaisua; niiden pohjalta muodostetaan merkityksiä. (Tarvainen 2012, 169–171 & 179–181.) Avainfraasin käsitteessä on toisaalta myös yhtäläisyyksiä Bollesin ja

² Englanniksi *frisson*

Lichtenfelsin määrittelemään *intervalliin*. Kyseistä termiä käytetään esitystutkimuksen parissa kuvaamaan sitä hetkeä, kun aika ja paikka yhtyvät ja laajenevat luoden läsnäoloa vailla tarkkaa sijaintia (Bolles & Lichtenfels 2014, 57).

3.2. ELÄYTYVÄ KUUNTELU

Eläytyvässä kuuntelussa kuuliija ei pyri hallitsemaan kuuntelukokemusta, vaan hän antautuu sen vietäväksi. Musiikkia kuunnellaan kokonaisvaltaisesti kiinnittämättä huomiota sen yksityiskohtiin. Kokemuksesta kirjoitetaan sanallisia tai graafisia kuvauksia, joilla tavoitellaan kokemuksen olemusta. Kuvausten ei tarvitse olla analyttisen objektiivisia, vaan ne voivat olla tyyliltään myös runollisia. Elämyksen kuvailuista voi nousta esiin joitain keskeisiä merkityksellistämisiä tai liikelaatuja, joiden pohjalta tarkastelua syvennetään myöhemmin empaattisen kuuntelun avulla. (Tarvainen 2012, 201–204.) Olen päättänyt tuottaa kuvaukset kokemuksestani taltioimalla omaa kuunteluani kahdella tapaa. Ensimmäisessä sanoitan auki välitöntä kokemustani, toisessa mittaan kokemiani väristyksiä. Esittelen eläytyvät kuuntelutekniikkani tarkemmin luvussa 4.4. (s. 29).

Tämän tutkimuksen kannalta musiikin ensielämyksen saaminen itse esitystilanteessa on tärkeä paristakin syystä. Ensinnäkin on hyvä huomioida, että elävän musiikkiesityksen tallennus dokumentaarisin välinein tuottaa äänitteen, joka ei vastaa äänenlaadultaan samanlaista kuulokokemusta kuin mitä itse esityksessä kuullaan. Kun minulla on tutkijana muistissa alkuperäisen esityksen kuulokuva, mielikuvitukseni on helpompi täydentää kuulokokemusta myöhemmillä kuuntelukerroilla. Toiseksi flow on Hytönen-Ng'n haastatteleminen jazzmuusikoiden mukaan jotain sellaista, joka ei tallennu nauhalle (2016/2013, 136–137). Yleisöllä voi myös olla merkittävä rooli esityksen rakentumisessa, ja heidän käyttäytymisensä voi lisätä muusikoiden toimintakykyä ja alttiutta flow'lle (Hytönen-Ng 2016/2013, 98). Tutkijana minun olisi hyvä siis olla itsekin yleisön jäsenenä osana yhteistä kokemusta. Tämä voi myös rentouttaa haastattelutilannetta, sillä flow-kokemukset koetaan kuitenkin jossain määrin intiimeinä, eikä niistä välttämättä haluta puhua henkilöiden kanssa, jotka eivät ole olleet osana kokemusta (Hytönen-Ng 2016/2013, 66).

3.3. EMPAATTINEN KUUNTELU

Empaattinen kuuntelu sijoittuu elämyksen ja analyysin väliin (Tarvainen 2012, 204). Kuuntelun aikana tietoisuus kohdistetaan kehoon ja sen proprioseptiikkaan, eli kehon sisäisiin tuntoaisteihin, joita ovat tasapaino-, liike- ja asentoaistit. Proprioseptisillä aisteilla koetaan muun muassa nivelten liikkeitä ja lihasten jännitystilat. (Tarvainen 2012, 133, 205.) Empaattisessa kuuntelussa tutkija virittäytyy liikelaatujen tasolle. Tutkimuskohteen ilmaisua myötäileetään omalla keholla, jonka reaktioita sitten tarkastellaan. (Tarvainen 2012, 206.)

Empaattisen kuuntelun keskeinen tehtävä on kielellistää koetut liikelaadut. Tässä tulee kuitenkin vastaan perustavanlaatuinen ristiriita. Keholliset kokemukset ovat luonteeltaan *semioottisia* – ne ilmentävät tiedostamatonta kokemisen tasoa, joka ei lähtökohtaisesti ole *symbolisen* kielijärjestelmän selitettävissä (Tarvainen 2012, 102–103). Tarja Rautiainen toteaa saman pohtiessaan ja kehon ja kielen suhdetta. Verbaalisen kommunikaation rajat tulevat nopeasti vastaan tavoittellessa kehollisen kokemuksen hienovaraista luonnetta. (Rautiainen 2005, 208–209.)

Runollisuuden ja metaforien avulla fenomenologinen kuvailu voi silti tavoitella kokemuksen semioottista luonnetta, joskin tieteellisyys tulee aina säilyttää (Tarvainen 2012, 187–188). Kieli voi siten olla ilmaisullista ja tasa-arvoinen suhteessa keholliseen kokemukseen. On hyvä toki muistaa, että kokemuksen sanallistaminen on mahdollisesta semioottisesta luonteestaan huolimatta puutteellinen, sillä jotain jää aina matkalle. Kokemuksen nimeäminen tapahtuu syventymällä kehon kokemukseen kuunnellessa musiikkiesitystä. Kun kielellinen käsite on hahmottunut, sitä aletaan verrata kokemuksen laatuun, ja lopulta liikelaatu saa kirjallisen muotonsa. (Tarvainen 2012, 192, 197–198.) Demonstroin kielellistämiseen liittyvää prosessia luvussa 4.4. (s. 29).

3.4. ANALYYTTINEN KUUNTELU

Analyttisessä kuuntelussa ilmaisun tasolla havaitut liikelaadut ankkuroidaan konkreettisiin ja mitattaviin ilmiöihin esittäjän musiikillisessa tekemisessä. Tarvaisen tutkimuksessa huomio on solistisen laulajan äänenlaadussa, artikulaatiossa, rytmityksessä, melodiassa ja mikrointonaatiossa. Lisäksi muitakin musiikin parametreja otetaan huomioon, mikäli ne ovat olennaisia merkityksen muodostumisen kannalta. (Tarvainen 2012, 223–224.)

Tutkijan omakohtainen kokemus esittäjän äänentuottomenetelmistä voi auttaa ymmärtämään paremmin esittäjän ilmaisen yksityiskohtia (Tarvainen 2012, 140–141). Siinä missä Tarvainen voi laulajana eläytyä toisen laulajan ilmaisuun ja pyrkiä hahmottamaan esittäjän kehon fysiologisia muutoksia oman kehonsa kautta, itselläni ei ole vahvaa empaattista “samaistumispintaa” tutkimieni muusikoiden ilmaiseviin kehoihin. En toisaalta pyrikään ottaa kantaa siihen, mitä hienovaraisia fysiologisia liiketapahtumia esittäjien kehossa tapahtuu suhteessa ilmaisuun. Huomio on sen sijaan yleisemmin muusikoiden soivassa ulosannissa.

Jaan tutkimuksessa tarkasteltavat parametrit äänenlaadullisiin (dynamiikka ja soundi) ja sävellyksellisiin (melodinen sisältö, rytmikka ja harmonia). Siinä missä äänenlaadulliset parametrit linkittyvät Tarvaisen tutkimukseen, sävellykselliset parametrit tukeutuvat osaan Berlinerin haastattelututkimuksessa (1994) esitellyistä jazz-improvisoinnin luonteenpiirteistä.

Yksittäisten soittajien ohella huomio kohdistuu koko yhtyeeseen ja sen sisäisiin vuorovaikutussuhteisiin. Yhtyettä tarkastellaan siis myös yhtenä organismina. Tätä näkökulmaa tukee ajatus jazzista keskusteluna, jota yhtyeen muusikot keskenään käyvät (Hytönen-Ng 2016/2013, 73). Jazzmuusikot ovat itsekin kokeneet, että erityisesti flow-tilanteissa yhtyeen mielet sulautuvat yhteen, ja yksittäisten toimijoiden sijaan musiikkia luo yhtenäinen entiteetti (Hytönen-Ng 2016/2013, 64). Vuorovaikutuksen tarkastelussa huomio kiinnittyy siihen, miten muusikot reagoivat toistensa soittoon. Tarkastelutapa mukailee Monsonin analyysiesimerkkiä: musiikista osoitetaan paikat, joissa keskinäinen ennakointi tai muutoin vahva kommunikointi on ilmeistä (Monson 1996, 140–174). Sinänsä on kuitenkin huomioitava, että kaikki tekemäni oletukset muusikoiden motiivien suhteen ovat enemmän tai vähemmän tulkinnallisia.

Pyrin vastaamaan parametrien tarkastelussa seuraaviin kysymyksiin:

1. *Dynamiikka*

Mitä muutoksia dynamiikassa tapahtuu?

2. *Soundi*

Mitä muutoksia muusikoiden soundissa tapahtuu? Soundi käsittää sointiväriä, artikulaatiotavan ja rekisterin.

3. *Melodinen sisältö*

Millaisia muotoja melodialle hahmottuu, paljonko käytetään toistoa? (vrt. Berliner 1994, 262–273.)

4. Rytmiikka

Miten soitto suhtautuu *taimiin*³? Millaisia jännitteitä soittoon tuodaan rytmisellä vaihtelulla tai vaihe-eroilla? (vrt. Berliner 1994, 245–247.)

5. Harmonia

Kuinka paljon ja kuinka kauas melodian sävelet poikkeavat vallitsevasta harmoniasta? Miten dissonansseja käytetään ja miten niitä puretaan? (vrt. Berliner 1994, 250–252.)

Valitsemani parametrit ovat ennen kaikkea työkalu liikelaatujen konkreettiseen havainnollistamiseen. Olen pyrkinyt avaamaan lyhyesti, mikä soiva ilmiö löytyy kunkin liikelaadun taustalta – yksittäisten liikelaatujen analyysit eivät siten ole erityisen syväluotaavia.

Analyyttisen kuuntelun tukena voidaan tehdä transkriptioita, jotka auttavat hahmottamaan ja hallitsemaan ilmaisun virtauksen yksityiskohtia. Transkriptio avustaa tutkijan ohella toisaalta myös lukijaa tutkitun asian ymmärtämisessä. (Tarvainen 2012, 224–225.) Transkriptiot voidaan laatia länsimaisella notaatiolla, sillä se on yleisesti käytössä jazzkulttuurissa (Monson 1996, 24). Toisaalta Monson itse toteaa, että juurikin ei-notaatiokelpoiset aspektit, kuten äänenväri, fraseeraus, dynamiikka, rytminen koordinaatio ja intensiivisyys (sekä intermusiikilliset viittaukset) ovat niitä seikkoja, jotka saavat aikaan tunteellisia reaktioita kuulijoissa (1996, 211). Tarkastelen musiikkia ensisijaisesti kuulonvaraisesti, mutta laadin analyysin tueksi transkriptioita merkityksellisiksi kokemistani paikoista musiikissa.

Tarvaisen metodin eri vaiheiden päämääränä on lopulta yhdistää empaattisen kuuntelun kautta saavutettu ymmärrys analyttisen kuuntelun kautta selvitettyyn tietoon. Auditivisen ja kehollisen tuntemuksen suhde kuvataan auki. (Tarvainen 2012, 234.) Siinä missä empaattisen kuuntelun havainnot ovat perustavanlaatuisesti subjektiivisia, analyttisen kuuntelun avulla havainnot tulkitaan yhteisten ja jaettavissa olevien käsitteiden kautta, mikä avaa mahdollisuuden arvioida tuloksia laajemman yhteisön toimesta (Tarvainen 2012, 242–243).

³ *Taimi* viittaa englannin kielen termiin *time*, jolla musiikin yhteydessä tarkoitetaan esityskontekstissa vallitsevaa perussykettä ja rytmistä ajankäsitystä. Olen päättänyt käyttää samaa termiä mitä muusikot itsekin käyttävät (niin tässä tutkimuksessa kuin myös esim. muusikoiden.net-foorumilla).

4. TUTKIMUSASETELMA

Tutkimukseen osallistuneet muusikot olivat pianisti Arto Ikävalko, basisti Joonas Tuuri ja rumpali Ville Luukkonen⁴. Aineistonkeruun hetkellä Arto viimeisteli vielä maisteriopintojaan Taideyliopiston Sibelius-Akatemian jazzmusiikin aineryhmässä. Joonas ja Ville olivat jo valmistuneet samaisesta oppilaitoksesta edeltävänä vuonna pääaineenaan myöskin jazzmusiikki. Trio oli soittanut keskenään jo vuosien ajan, ja he olivat julkaisseet yhden levyllisen säveltämäänsä musiikkia artistinimellä *Quu*. Tutkimuksen kohteena olevalla keikalla trio soitti kuitenkin jazzmusiikin standardiohjelmistoa.

Flow'n ilmenemisen mittaamiseen on hyödynnetty niin jälkeen päin toteutettavia kyselytutkimuksia ja haastatteluita kuin Czikszenzmihalyin kehittämää metodia "Experience Sampling Method" (ESM), jossa tutkittavat henkilöt raportoivat näytteitä kokemuksestaan reaaliaikaisesti testiaikavälin aikana (Nakamura & Czikszenzmihalyi 2002, 245). Vaikka ESM tuottaakin luotettavampia tuloksia siinä mielessä, että mittaukset tehdään välittömästi kokemuksen yhteydessä, metodi ei sovellu tähän tutkimukseen – eihän muusikko voi kesken soittoaan alkaa kommentoida kokemustaan julkisessa konserttitilanteessa. Niinpä olen päätenyt valitsemaan aineistonkeruumenetelmäksi haastattelun. Haastattelu tarjoaa kokonaisvaltaisemman lähestymistavan flow-ilmiön tutkimiseen, ja sitä kautta ilmiöstä voidaan tunnistaa myös uusia puolia (Nakamura & Czikszenzmihalyi 2002, 246).

Käsittelen seuraavissa alaluvuissa tarkemmin esitystallenteen olosuhteita, haastatteluasetelmaa, haastattelujen puitteissa muodostettuja käsityksiä flow'sta sekä empaattista kuunteluprosessia.

4.1. KEIKKA JA SEN TALLENNE

Keikka⁵ esitettiin Ravintola Manalassa Helsingin Etu-Töölössä 13.2.2020 klo 17.00 alkaen. Kyseessä oli trion viikoittain toistuva "Manala Afterwork Jazz". Trio soitti keikalla kolme noin puolen tunnin settiä. Ensimmäisen setin jälkeen sähkökitaristi Tuomo Dalhblom liittyi seuraan lavalle. Siinä missä Arto oli toiminut ensimmäisen setin pääsolistina, hän sai keskittyä

⁴ Muusikot ovat antaneet luvan esittää heidät tutkimuksen yhteydessä omilla nimillään. Viitataan heihin jatkossa heidän etunimillään. Tutkielman tekstissä kuuluu vahvasti oma ääneni ja näkökulmani, joten koen luontevaksi ratkaisuksi esittää muusikot tekstissä tuttavallisempaan sävyyn.

⁵ Olen päättänyt nimittää yhtyeen esiintymistä puhekielen termillä *keikka* samaan tapaan kuin Elina Hytönen-Ng käyttää omassa haastattelututkimuksessaan (2012) englannin kielen termiä *gig*.

enemmän komppaamiseen muissa seteissä. Kolmannen setin aikana laulaja Anna Emmeluth (Tanska) astui lavalle ja esitti yhtyeen kanssa laulut *There Will Never Be Another You*, *Black Coffee* ja *Fly Me to the Moon*. Tuomon osallistuminen oli ollut etukäteen sovittu, kun taas Anna kutsuttiin spontaanisti mukaan väliajalla. Tuomo ja Anna eivät osallistuneet tutkimuksen muihin vaiheisiin.

Trio kertoi, että asiakkaiden käyttäytyminen voi vaihdella paljonkin. Joinakin iltoina baarin kaikki asiakkaat keskittyvät kuuntelemaan, toisinaan trio tuntee toimivansa enemmänkin taustamusiikkina normaalille baarissa käymiselle. Tällöin kukaan ei tunnu keskittyvän itse musiikkiin. Tutkimuksen aikana tilanne oli jotain näiden väliltä, sillä siinä missä osa asiakkaista keskittyi selvästi kuuntelemaan esitystä, taaemmalla ravintolassa puheensorina jatkui normaalisti.

Asetuin istumaan yhtyettä lähimpään pöytään siten, että Ville oli viistosti vasemmalla edessä, Joonas suoraan edessä ja Arto viistosti oikealla edessä. Sijoitin Zoom Handy H4N kenttääänittimen pöydälleni pienen kolmijalan varaan. Monitoroin XY-mikrofoniparin äänentason korvakuulokkeilla, ja tarkistin äänentasot aina silloin tällöin keikan aikana. Vain parissa kohtaa äänitteelle tuli pieniä säröjä, kun rumpali soittikin jonkin eleen yllättävän voimakkaalla dynamiikalla. Äänitteelle tallentui jonkin verran asiakkaiden puheensorinaa. Rummut kuuluvat voimakkaimmin äänitteellä, mutta ääniraidan yleisbalanssista tuli analyysin kannalta siedettävä.

Keikan kolmen setin aikana yhtye esitti alla olevat kappaleet.

Ensimmäinen setti

The Cape Verdean Blues
Driftin'
You Make Me Feel So Young
Willow Weep for Me
The Natives Are Restless Tonight

Toinen setti

Along Came Betty
West Coast Blues
Stars Fell on Alabama
Anthropology

Kolmas setti

Off Minor
There Will Never Be Another You
Black Coffee
Fly Me to the Moon
Dat Dere

Lopullisiksi analyysikappaleiksi valikoitui ensimmäisen setin *Willow Weep for Me* (säv. Ann Ronell) ja kolmannen setin *Dat Dere* (säv. Bobby Timmons), joka myös oli keikan viimeinen. Haastatteluiden perusteella juuri näissä kappaleissa koettiin eniten flow-tuntemuksia.

4.2. FEEDBACK-HAASTATTELUT

Ennen haastatteluja kävin tutustumassa muusikoihin tutkimusta edeltävällä keikalla ja esittelin heille suullisesti tutkimustani. Muusikot saivat tässä yhteydessä paremman käsityksen siitä, mitä olen tutkimassa, ja he myös antoivat minulle suostumuksensa haastatella ja äänittää heitä. Heillä oli toisaalta tätä myötä mahdollisuus reflektoida omia flow-kokemuksiaan ennen varsinaista tutkimustilannetta. Uskon, että flow-käsitteen esittely etukäteen helpotti kokemuksen havaitsemista jälkeen päin.

Haastatteluja käytiin kahdessa eri vaiheessa. Ensimmäisessä vaiheessa haastattelin muusikoita yhdessä välittömästi esiintymisten jälkeen. Ryhmähaastattelun tavoite oli saada talteen päällipuoliset tunnelmat esiintymisestä, kuten esimerkiksi tiedon siitä, mitkä kappaleet jäivät muusikoille erityisesti mieleen.

Toisessa vaiheessa haastattelin muusikoita yksitellen ns. *feedback*-haastattelutekniikalla. Ruth ja Verlon Stonen määrittelemässä feedback-haastattelussa haastateltavalle esitetään tallenne tutkimuksen kohteena olevasta esityksestä, jota hän sitten kommentoi. Haastattelu etenee käytännössä siten, että haastateltavaa pyydetään pysäyttämään tallenne merkityksellisiksi koetuissa paikoissa ja kuvailemaan sitten kuulemaansa. Esitystilanteen palautuessa mieleen tutkija haastaa esittäjää sanallistamaan ilmiöitä, jotka on koettu affektiivisella ja nonverbaalisella tasolla. Tutkija oppii haastattelun edetessä paremmaksi keskustelijaksi aiheen tiimoilla ja osallistuu siten itsekin aktiivisesti merkitysten muodostamiseen yhdessä haastateltavan kanssa. (Stone & Stone 1981, 215 & 221.)

Haastatteluasetelmani oli hyvin samantyyppinen kuin Steven Jeddelloh'lla, joka esitti esitystallenteita haastateltavilleen. Hän pyysi heitä pysäyttämään nauhan merkityksellisiksi kokemisissaan paikoissa ja kertomaan sitten transsendentaalisista tuntemuksistaan esitystilanteessa. Jeddelloh pyrki luomaan ajan ja tilan yhteiselle tutkimusretkelle, jonka puitteissa hän keskusteli tiensä muusikoiden kokemusten äärelle ja auttoi omalta osaltaan luomaan merkityksiä muistoista, joita on lähtökohtaisesti vaikea sanallistaa. (Jeddelloh 2008, 211–212.) Jeddelloh'sta poiketen itselläni ei ollut käytettävissä videotallenteita, vaan tein haastattelut pelkkien äänitteiden varassa. Idea oli kuitenkin melko lailla sama, kuuntelimme yhdessä tallennetta ja keskustelimme sitten sen herättämistä tuntemuksista.

Haastattelun alussa pyrin palauttamaan keikan takaisin muusikoiden mieliin soittamalla heille lyhyet koosteet keikan kappaleista. Pianistin kohdalla keikasta oli aikaa yksi viikko, basistin ja rumpalin kohdalla puolestaan jo melkein kaksi viikkoa. Editoimani koosteet sisälsivät parinkymmenen sekunnin mittaiset näytteet kustakin keikan 14 kappaleesta. Pyrin valitsemaan näytteet sellaisista kohdista, joissa kyseinen muusikko soitti sooloa tai jotain musiikillisesti poikkeavaa.

Koosteen soittamisen jälkeen kuuntelimme tarkemmin läpi yksittäisiä kappaleita, ja pyysin haastateltavaa pysäyttämään tallenteen tai kommentoimaan aina, kun vastaan tuli tilanteita, joissa jonkinasteista flow'ta oli ehkä koettu. Olin päättänyt soittaa kappaleen *Willow Weep for Me* kaikille, sillä tämä oli yksi keikan jälkeisessä yhteishaastattelussa keskustelua herättänyt kappale. Muilta osin haastateltavat saivat itse päättää, mitä kuunnellaan. Arton kanssa kuuntelimme kappaleet *There Will Never Be Another You*, *Willow Weep for Me* ja *The Natives Are Restless Tonight*. Joonaksen kanssa kuuntelimme *You Make Me Feel So Young*, *Willow Weep for Me*, *Dat Dere* ja *Anthropology*. Ville kanssa kuuntelimme *Willow Weep for Me*, *Dat Dere*, *Anthropology* ja *Stars Fell on Alabama*.

4.3. YHTEISEN FLOW-KÄSITYKSEN MUODOSTUMINEN

Selitin haastattelujen alussa flow'n käsitteen auki oman tutkimukseni näkökulmasta, minkä jälkeen jätin flow-ilmion piirteiden "muistilistan" näkyviin haastattelun ajaksi. Ajattelin, että tällä tapaa voisin välttyä esittämästä systemaattista yhdeksän kohdan kysymyspatteristoa aina, kun siirryimme tarkastelussa uuteen kohtaan. Koin, että tämä myös teki haastattelusta enemmän keskustelunomaista, mikä puolestaan antoi muusikoille tilaa kertoa myös niistä tuntemuksista, jotka eivät suoraan viitanneet mihinkään esittelemistäni flow-piirteistä. Flow'ta ei toisaalta tulekaan tutkia pelkästään teoretisoitujen flow-komponenttien näkökulmasta, vaan tarkastelussa tulee olla avoin myös tilannekohtaisille ilmiöille (Chirico et al. 2015, 11).

Yhteisestä alustuksesta huolimatta flow käsitteenä muotoutui jokaisessa haastattelussa omanlaisekseen. Kaikki haastateltavat tunnistivat ilmiön piirteet, mutta flow'n "fiilis", jota tallenteelta sitten etsittiin, sai hieman ylimääräisiä piirteitä kunkin muusikon kohdalla.

Artolle (piano) flow tarkoitti ennen kaikkea “korvalla soittamista” älyllisen soittamisen sijaan: “linjojen” väleihin sijoittuvia pieniä melodianpätkiä, jotka tulivat “korvasta”.

“[- -] se ehkä liittyy kans itellä siihe flow-kokemukseen, [- -] kaikki lähtee ikään ku sielt, [- -] semmosesta sisäisestä musiikista. Et kuinka hyvin ikään ku se mitä mä teen sit mun sormilla ja siin pianolla täsmää sit sitä niinku linjaa mikä mulla on [- -] korvassa, ja mä kuulen sen [- -]” (Arto)

Kiinnostavaa on, että melodianpätkät olivat lisäksi usein intermusiikillisia. Arto osoitti esimerkkinä kappaleen *There Will Never Be Another You* pianosoolosta pari “korvalla soitettua” melodianpätkää, joista toinen viittasi Erroll Garnerin soittotyyliin ja toinen kappaleeseen *Sonnymoon for Two*.

Joonas (basso) kertoi heti keikan jälkeisessä haastattelussa, ettei hän muistanut paljoakaan illan aikana soittamistaan asioista. Joonas kertoi myöhemmin, että hän kokee unohtamisen juurikin flow’n tuntomerkiksi. Se, ettei jälkeen päin muista lainkaan, mitä on tullut soitettua, on hänelle merkki siitä, ettei ole ajatellut liikoa, ”on vain soittanut menemään”. Myös Hytönen-Ng’n haastatteluissa tulee esiin ajatus flow’n linkittymisestä unohtamiseen (2016/2013, 87, 135). Kuullessaan *You Make Me Feel So Young* bassosoolon Joonas pani merkille kaksi ennalta opittua riffimäistä kuviota, mutta kaikki muu oli hänen mukaansa improvisoitu sen kummempia tiedostamatta.

“[- -] muuten se niinku tuntu jotenki et toi niinku virtas sillee, ei tullu mietittyä oikeestaan mitään niinku, mitä pitäis soittaa, [- -] et se vaan tapahtu [- -]” (Joonas)

Ville (rummut) kertoi, että merkityksellinen tunneside esitettävää kappaletta kohtaan voi edesauttaa keskittymistä ja flow-tilan saavuttamista. Hän mainitsi esimerkkinä tästä kappaleen *Stars Fell on Alabama*.

“tää on semmone biisi mitä mä en oo soittanu tosi pitkää aikaa, mul o täs sellasii tietynlaisii muistoja, [- -] [kappale] herättää mussa sellasen tietynlaisen niinku, herkkyyden ehkä soittajana, emotion...” (Ville)

Ville painotti myös solistin merkitystä flow-tilan kannalta. Inspiroivat melodiat, niin tulkitut kuin improvisoidut, tartuttavat inspiroituneen mielentilan myös Villeen.

Flow'n seurauksena Ville koki soittavansa musiikkiin "enemmän tavaraa". Joonaksella oli samansuuntainen havainto. Hän huomasi jälkeen päin komppauksensa olleen yllättävän aktiivista niissä paikoissa, joita hän ei muistanut. Ville ei kuitenkaan pitänyt tavarain paljoutta aina positiivisena asiana. Kappaleessa *Stars Fell on Alabama* hän koki soittaneensa paikoin liikaa asioita, kun vähempikin olisi riittänyt.

"ehkä täs ny vois olla semmone [- -] statementti, että flow-tila ei välttämättä aina oo hyvä asia [musiikillisesti]." (Ville)

Arto otti puheeksi, että on hauskaa ja piristävää, kun muusikoiden intentiot kohtaavat esityksen aikana. Villen mukaan tällaisissa hetkissä on mukana flow'ta. Esimerkiksi kappaleen *Anthropology* pianosoolon loppupuolella oli paikka, jossa Ville ja Arto tuottivat yhdessä aiemmasta tekstuurista poikkeavan rytmikuvion. Kyseessä voi olla juurikin jokin tällainen yksittäinen musiikillinen ele tai kuvio, mutta intentiot voivat kohdata myös laajamittaisemmin, jolloin muusikoiden välille kehittyä ajatus yhteisestä suunnasta ja tunnelmanmuutoksesta. Hytönen-Ng'n mukaan yhteisesti jaettu musiikillinen estetiikka mahdollistaa kollektiivisen flow'n, ja yhteisen estetiikan taustalla on usein yhteinen soittohistoria (2016/2013, 69). Intentioiden aistiminen on siis helpompaa, kun soittajat ovat tuttuja. Tätä ajatusta vasten ei olekaan ihme, että trio rentoutui eniten soittaessaan keskenään, sillä vierailijoiden mukaantulo pakotti aina keskittymään aktiivisemmin. Vastaavasti vierailevan muusikon soolon päätyttyä tunnelma muuttui usein luonnostaan levollisemmaksi. Tämä ei toisaalta tarkoita, että flow'ta olisi koettu vain trio-paikoissa, sillä vierailevan solistin tuoma lisähaaste oli myös mahdollisuus onnistumisen kokemuksiin. Lisäksi musiikillinen yhteys voi löytyä myös täysin uusien tuttavuuksien välillä, mikäli osapuolet ovat yhteistyöhaluisia (Hytönen-Ng 2016/2013, 70).

Keskustelujen puitteissa tapahtui kyllä ajoittain viittauksia flow'n teoreettisesti määriteltäviin piirteisiin, niin itseni kuin haastateltavani toimesta, mutta suurelta osin keskustelussa puhuttiin "hyvästä fiiliksestä", joka alustukseni puitteissa viittasi flow-tilaan. Haastattelujen lopuksi palasin flow-muistilistaan ja pyysin muusikoita vielä kertaalleen käymään listan kohdat läpi ajatuksen kanssa ja pohtimaan, tulisiko esityksestä mieleen vielä joitain flow-piirteisiin viittaavia tuntemuksia.

4.4. KUUNTELEMINEN KEHOLLA

Avainfraasien ohimenevästä luonteesta johtuen päätin taltioida kokemustani äänittämällä itseäni itse kokemuksen aikana. Taltioin eläytyvää kuuntelua kahdella eri tekniikalla:

1. Kuuntelin äänitteen alusta loppuun ja äänitin puhettani. Tällä tavoin sanoitin kehoallista kokemustani auki.
2. Kuuntelin äänitteen alusta loppuun ja äänitin sormieni naputusta. Naputin mikrofoniiin aina, kun koin liikuttumista tai väristysiiä kehossani. Tällä tavoin paikansin esityksen avainfraaseja ja mittasin ilmaisuuden intensiteettiä.

Sanoittamalla välitöntä kokemusta auki aloitin prosessin liikelaatujen kielillistämiielle, jota jatkaisin myöhemmin kuunnellella tarkemmin yksittäisiä kohtia empaattisessa kuuntelussa. Naputuksilla sen sijaan pystyin osoittamaan itselleni merkityksellisten avainfraasien paikat, joista sitten jatkaa ja syventää kielellistämistä. Naputusten tuottama data myös osoittaa, mitkä jaksot musiikissa ovat ilmaisuultaan intensiivisimpiä. Harrisonin ja Louin esittelemiin käsitteisiin nojaten 1. kuuntelutekniikka kuvaa emotionaalista tartuntaa ja 2. kuuntelutekniikka mittaa väristysten intensiteettiä (vrt. luku 3.1., s. 17).

Virittääkseni mieleni kehoalliseen kuuntelutapaan kuuntelin jokaisen kappaleen 1. kuuntelutekniikalla. Varsinaiset analyysikappaleet kuuntelutin itselläni viisi kertaa molemmiin eri tekniikoiin.

Seuraavaksi toteutin empaattisen kuuntelun. Kävin kappaleen läpi alusta loppuun ja sanallistin jokaisen naputuksella osoitetun liikuttumisen pyrkien eläytymään musiikin ilmaisuun. Pyrin seuraavassa kappaleessa kuvaamaan lyhyesti auki liikelaatujen havaitsemis- ja kielellistämii prosessia sekä siihen liittyvää pohdintaa ja problematiikkaa.

Kuunnellellani musiikkia tunnen alkavani hengittää samaan tahtiin säkeiden ja eleiden kanssa. Koko kehoni jännittyy odottamaan musiikillisen ajatuksen saattamista loppuun, minkä jälkeen tunnen itsessäni liikahduksen. Kuuntelen monta kertaa saman paikan uudelleen, jotta saisin muodostettua ymmärryksen liikkeen laadusta, eli liikelaadusta. Miltä se minusta tuntuu, mikä mielikuva minulla on liikkeestä kehossani, miten ääni minua liikuttaa? Jotkin sanallistamani liikelaadut ovat helposti nimettävissä kehoalliseksi kokemuksiksi: kouraiseva, tarttuva, kurkottava. On kuitenkin niitä liikelaatuja, jotka olen nimennyt seuraavasti: lisäävä, kruisaileva, lataava. Voinko tuntee kehossani liikkeen, joka on laadultaan "lisäävä"? Mistä tässä oikein on kyse? Kun tunnen "lisäävän", koen jotain, joka jatkaa edellistä liikettä ylimääräisen sivulauseen lailla ja

johtaa väijäämättömästi seuraavaan liikkeeseen. Se tuntuu ylimääräiseltä, joka tunkeutuu väliin – kenties “tunkeutuva” kuulostaakin kehollisemmalta kuin “lisäävä”? Kun liike puolestaan “kruisailee”, tunnen sen vaeltelevan ylös ja alas kevyellä, mutta vakaalla draivilla [≈nopeudella, pontevuudella]. Toki minulle tulee väistämättä mielikuva urheiluautosta, joka ajelee pitkin kiemurtelevia teitä sunnuntain hiljaisessa liikenteessä, eikä tällainen mielikuva ole enää luonteeltaan semioottinen, vaan symbolinen. En silti pääse irti “kruisailevasta” kokemuksesta, joten pitäydyn siinä. Entä sitten “lataava”? Tunnen, kuinka musiikkiin ladataan jännitettä, joka sitten taas puretaan seuraavassa liikkeessä. Jokin ele käynnistää reaktion, jonka myötä musiikin energiatasot alkavat nousta, ja lopulta energia puretaan – tämän puolestaan koen “vapauttavana”.

Vaikka pyrin empaattisessa kuuntelussa tarkastelemaan semioottista kokemusta, en pääse symbolisesta ulottuvuudesta täysin irti. En myöskään kykene unohtamaan kaikkea niitä luonnollisia asenteitani, jotka kokemustani värittää. Muusikoiden tavat sanallistaa omia kokemuksiaan tunkeutuvat väistämättä omaan tapaani kokea ja sanallistaa heidän tuottamaansa ilmaisuja. Koen kuitenkin pääseväni täysin uudella tavalla kiinni kehoni kokemukseen. Kohdistuessani tietoisuuteni kehon tuntemuksiin koin tosiaankin herkistyväni musiikin aiheuttamille liikuttumisen tunteille, ja opin kuuntelemaan musiikkia uudella tavalla.

5. ANALYYSIT

Haastattelujen perusteella *Willow Weep for Me* ja *Dat Dere* ovat kappaleet, joiden aikana muusikot kokivat eniten flow-tuntemuksia. Niinpä varsinainen analyysini kohdistuu näihin kappaleisiin, joita käsitellään alaluvuissa 5.1. ja 5.2.. Analyysiluvun rakenne etenee seuraavasti:

- **Kappaleen rakenne ja esittäjät.**
- **Eläytyvä kuuntelukertomus.** Sanoitan musiikin elämyksellistä kokemista ja osaltaan tuotan havaintoja kappaleen liikelaadullisesta kokonaiskuvasta. Kertomus toimii myös luvun “intronä” tarjoten lukijalle mahdollisuuden eläytyä kappaleen tunnelmaan omasta näkökulmastani. Teksti perustuu viiden eri kuuntelukerran “kommenttiraitoihin”, eli äänityksiin itsestäni sanoittamassa kuuntelukokemusta auki itse kuuntelun aikana.
- **Haastattelun tulokset.** Käyn läpi haastatteluissa kerätyt kommentit kyseisestä kappaleesta. Argumentoin lopuksi flow-kokemusten puolesta kooten yhteen keskeisimmät havaintoni.
- **Empaattisen kuuntelun tulokset.** Laadin empaattisen kuunteluaineistoni perusteella johtopäätöksiä kappaleen ilmaisullisesta tasosta.
- **Nuotinnos ja liikelaatujen konkretisoiminen.** Esittelen analyysin kannalta keskeiset paikat musiikista määrittäen jokaiselle liikelaadulle analyyttisen selityksen, minkä lisäksi laadin musiikista nuotinnoksen ja kirjoitan liikelaadut sisään nuottikuvaan. Koska nuotinnos on kuulonvarainen ja edustaa länsimaista notaatiota sen yksinkertaisimmassa muodossaan, nuottikuvassa on puutteita niin harmonian, rytmisen fraseerauksen kuin soundikuvausten osalta. Nuotinnoksen tarkoitus ei ole esittää kaiken kattavaa kuvausta tallenteesta. Se on pikemminkin väline havaintojen kuvaamiseen ja arvioimiseen edes jollain tasolla, kun varsinainen äänite ei ole julkisesti saatavilla.

5.1. WILLOW WEEP FOR ME

Kappale esiintyy ensimmäisessä setissä, ja siinä soittavat ainoastaan Arto (piano), Joonas (basso) ja Ville (rummut). Sävellys itsessään on rakenteeltaan perinteinen: 32 tahdin mittainen chorus jakaantuu neljään kahdeksan tahdin mittaiseen osioon, jotka noudattavat kaavaa AABA. Trio esittää kappaleen 2,5 choruksen mittaisena introine ja outroineen. Esityksen kesto on 6 minuuttia 11 sekuntia. Kappaleen rakenne esityksessä näyttää tiivistetysti seuraavalta:

Intro – 1. chorus, teema (AABA) – 2. chorus, pianosoolo – 3. chorus, teema (BA) – Outro-soinnut

Seuraavassa kuuntelukertomuksessa ja myöhemmin luvussa kappaleen eri rakenteellisiin osioihin viitataan murtolukumerkinnoin, joissa jälkimmäinen luku viittaa choruksen järjestysnumeroon ja ensimmäinen choruksen sisäiseen kahdeksan tahdin mittaiseen osioon. Esimerkiksi toisen choruksen B-osa merkitään 3/2.

Kappale alkaa herkällä pianon yksinsoitolla. Piano etsii jotain, päätyy yllättäviin paikkoihin, ja lopulta löytää etsimänsä. Salaperäinen hetki venyy, eikä haluaisi loppua. Odotus kasvaa kasvamistaan, ja lopulta teema lähtee käyntiin suurin askelin (1/1). Askelet lyhenevät ja lähtevät nousemaan, kunnes palaavat jälleen verkkaiseen rytmiinsä pianon pudotellessa alas ropisevia säveliä. Seuraa kysymys, jonka vastaus lähtee vipeltämään rimpuilevasti. Palaamme takaisin teemaan (2/1). Tekstuuri on rapeaa ja imaisee mukaansa. Basso pudottelee upottavia sävelmöykyjään. Pieni pysähdys, sitten pyyhkäisy, kouraisu ja kysymys, mutta vastaus on tällä kertaa toisenlainen. Seuraavaksi kolahtaa kovaa (3/1), ja musiikki alkaa marssia aktiivisesti eteenpäin. Uusi konflikti on tuotu eteemme. Laidan kautta lähdetään keskittämään, musiikki tiukentuu askelten keventyessä. Ihana pyyhkäisy siivittää uuteen kurotukseen, minkä jälkeen kellutaan ja kurkotetaan uudelleen. Syvä kouraisu palauttaa lähtöruutuun (4/1). Piano hyppii, laajenee ja alkaa kiirehtiä. Rytmi puksuttaa eteenpäin, mennään vauhdilla eteenpäin, kunnes askelet taas pitenevät. Puksutus jatkuu, keinutaan ja kellutaan kohti korkeuksia ennen sooloa.

Nyt lähtee kulkemaan (2/1). Ihana rahina, raskaat askeleet, tästä lähtee. Käymme ylhäällä, kurotamme oikein, tunnen sen kehossani. Suunta on jälleen ylös, kävimme siellä asti, jokin on nyt avattu. Taas tunnen, kuinka musiikki pyyhkäisee ylitseni. Seuraa helinää, joka kuulostaa hälyttävältä. Basso on maireja. Hypimme kivien päällä yli puron (2/2), ja sitten taas mennään, tilanne tiukentuu, hätkintä lisääntyy. Olen musiikin otteessa, ja sieltä tuleekin pari yllätystä. Taas ylitseni pyyhkäistään, ja musiikki sen kuin venyy. Kalisuttaa. Tämä on heviä, tämä on hevi kohta. Kohta nytkähdellään ja harpotaan eteenpäin hopulla, alapuolella sen kuin jyllää. (3/2) Nyt kasvaa, kasvaa, kasvaa! Väri vaihtui, ja tila laajeni ihanasti. Mitä melankoliaa, miten vakavaa. Värisen, koska musiikki on kylmää. Ei aikaakaan, kun taas kruisaillaan, tämä on tyylikästä. Tasapainoillaan, ja sitten tuleekin tarttuvaa, väkivaltaista, hak- hak- hakkaavaa pianoa. Ratkaisu löytyi, ja ylitseni pyyhkäistään, hapuillaan ylös. Lataus alkaa, ladataan, lataa lataa, sieltä lähti, tuosta noin! Vapaus koittaa rumpalille (4/2). Kurkotamme ylös, siellä asti

käytiin oikein, herranjestas! Sieltä se tulee vihdoinkin, sitä on odotettu, sitä kasvatetaan, ja siihen tullaan rymisten. Sieltä oikein rimpuillaan ja pyristellään alas, tämä pitää otteessaan. Ylitseni pyyhkäistään, eikä tämä loppunut vielä, vaan minua ravistellaan ja pidellään hyppysissä, kunnes väijäämättä palaamme teemaan ja suoraan sen B-osaan.

(3/3) Se iskee niin kovin päin naamaa, se on aivan korvan juuressa. Äänenpaine on kova. Sitten tilanne muuttuukin. Musiikki on hentoa, se rauhoittuu, se hiljenee ihanasti. Se vain supistuu, supistuu ja supistuu, ja jää soimaan, vähenee. Vielä se ohenee, kunnes viimeisen kerran se kurkottaa korkealle. (4/3) Ihanan rauhoittunutta, hetki ollaan jopa tyhjän päällä. Käyntimme on levollista, pitkän seikkailun jälkeen palaamme kotiin. Tämä on upottavaa. Kun koittaa viimeinen kysymys, ei ole enää mitään kysyttävää. Olemme finaalissa, ja juoksemme enää paikoillamme. Kapuamme korkeuksiin, ja maa altamme häviää. Ylitseni pyyhkäistään. Kaikki päättyy, ja jäljellä ovat enää kauniit muistot.

5.1.1. MUUSIKOIDEN KOKEMA FLOW

Kappaleessa *Willow Weep for Me* koin keikan voimakkaimman liikuttumisen. Ville mainitsi jo keikkahaastattelussa, että kappale oli “tosi hyvä tänään”. Kyseinen kappale oli myös ainut, jonka hän muisti esittäneensä kyseisellä keikalla, ennen kuin näytin hänelle settilistan ja soitin hänelle keikkakoosteen. Päätin siis kuunteluttaa kappaletta myös Artolla ja Joonaksella riippumatta siitä, olisivatko he itse ottaneet kyseistä kappaletta puheeksi.

Artollakin oli kappaleesta hyviä muistikuvia, hänellä oli ollut hyvä fiilis soittaessa kappaletta. Hän myös piti kappaleesta sävellyksenä erittäin paljon. Arto tosin luonnehti koko ensimmäistä settiä haasteellisena siinä mielessä, että kappaleet olivat hänelle suhteellisen uusia, eivätkä melodiat vielä niin hyvin lihasmuistissa. Hän koki, että hänen tuli keskittyä soittamaan oikein, sillä liika heittäytyminen olisi saattanut aiheuttaa unohtamista.

“[- -] ei pysty ehkä [- -] varsinaisesti ihan automaattisesti ainakaan soittaan, [- -] et jos heittäytyy ni sit saattaa niinku yhtäkkii unohtaa jonkun asian, tai et siin on ainakin se pelko et siin vähä niinku silleen on varpaillaan [- -]” (Arto)

Toisaalta Arto pohti myöhemmin, että kappale oli ehkä juuri sopivan haastava flow’n saavutettavuuden näkökulmasta.

“[- -] tos Willow Weepis oli sellast hyvää, [- -] tuntu siltä et oli niinku sopivan effortless tietyl tapaa, tai toi taitoje ja haasteiden täydelline kohtaamine, et ne ehkä myös kohtas [- -]” (Arto)

Arto muisti, että kappale olisi lähtenyt “köhien käyntiin”, mutta kuultuaan tallenteen hän ei ollut enää samaa mieltä. Hän piti myös soittamaansa introa hyvän kuuloisena. Villekin kehui introa ja painotti introjen merkitystä ylipäättään, niin kappaleen yleistunnelman kuin myös flow’n kannalta.

Ville: Nää on hyviä sellasia mitkä, vie aina tiettyy flow-tilaan. Arto soittaa tosi hyvän intron ja, sillon ku se, inspiroituu tavallaa, niinku täs selkeesti sil tapahtu joku semmone, et se löys jonku tällasen jutun, ni se hirvee voimakkaasti vaikuttaa siihen, sen kappaleen tulkintaan

Pauli: Niin nii, eli introilla on merkitystä?

Ville: Iha vitusti, mieti ny miten herkkä tää jo tavallaa on tää intro. Tää kappale vois olla iha hyvi semmone [hyräilee melodiaa menevällä rytmillä] svengipala, nyt täst tuli iha tällane balladimaine heti.

Villen mukaan kappaleen tyylillisessä fiiliksessä tapahtui liukumista hitaan jazz-balladin ja bluesin välillä. Tämä ei olisi ollut mahdollista ilman hyvää keskinäistä kommunikaatiota. Villen mielestä tyylillistä liukumaa tapahtui ehkä turhankin paljon, näin jälkikäteen kritisoiden. Ville kertoi hänen omakohtaisen flow’n tuntomerkin olevan se, paljonko hän soittaa musiikkiin “tavaraa”. Hän kokee flow’ssa päästävänsä itsensä valloilleen, mikä ei hänestä kuitenkaan aina ole hyvä asia, sillä musiikista saattaa silloin tulla “turboahdetun” tai mauttoman kuuloista.

Ville huomautti, miten hänellä ja Artolla oli yhtenäinen intuitiivinen käsitys kompista, jossa tahdin ensimmäistä iskua korostettiin voimakkaasti. Arto kertoi, kuinka oli tyytyväinen, että Ville luopui soolon alkuun tullessa kompista, jossa iskun jokainen kahdeksasosanuotti (tahtilaji 12/8) soitetaan ulos, sillä Arto ei itse halunnut viedä musiikkia siihen suuntaan.

Kuunneltaessa sooloa uudemman kerran Arto teki muutamia huomioita omasta soitostaan. Soolon alkupuolen vahva *blues*-tyylisyys toimi Arton mielestä todella hyvin. Hän myös kertoo bluesin olevan todennäköinen merkki flow’sta. Myöskin se, että “lurittelee” välillä *taimin* eli perussykkeen ulkopuolella palatakseen sitten takaisin siihen, on merkki heittäytymisestä musiikkiin. Tullessa soolochoruksen B-osaan Arto soitti oikealla kädellä pitkän trillikuvion,

jonka intervalli vaihtui lennosta, kun hän huomasi, ettei alkuperäinen olisi sopinutkaan uuden taitteen mollisointuun. Lennossa tehty korjausliike kuulosti hänen mielestään kuitenkin hauskalta. Samassa taitteessa tulee pian kohta, jota Arto luonnehti Erroll Garner -tyyliseksi. Soolochoruksen kahden viimeisen taitteen rajakohdassa, B-osan vaihtuessa A-osaan, koin itse voimakkaimman liikuttumisen keikalla. Ei välttämättä ole sattumaa, että kuunnellessaan taltiointia Ville kommentoi seuraavasti täysin samassa kohdassa:

“Se on tosi paljon niinku se flow myös tavallaa sitä, [- -] miten inspiroituneesti Arto soittaa, et siin on tosi paljon erilaisii juttui tavallaa, ja se niinku iha luontevasti tos liikkuu. ” (Ville)

Arto piti onnistuneena sitä, miten soolossa kasvatettu intensiteetti jatkui saumattomasti palatessa takaisiin teemaan (suoraan B-osaan). Tilanne rauhoittui B-osan jälkipuoliskolla, ja koko bändi kevensi tunnelmaa tullessaan viimeiseen A-osaan. Villen mukaan tästä kuulee, että bändillä on selkeästi yhteinen käsitys siitä, mihin suuntaan mennään dynamiikassa. Hiljentymisen saattoi käynnistää Arto, joka laski dynamiikkaa äkillisesti B-osan jälkipuoliskon alussa. Ville kertoi, että dynamiikanmuutos tässä kohtaa kappaletta on toisaalta melko yleinen käytäntö heidän yhteissoitossaan. Choruksen viimeisen neljänneksen ensimmäisessä fraasissa oli kollektiivinen breikki, jota ei kappaleessa aiemmin esiintynyt.

Soolon jälkeisen teeman B-osassa Arto soitti melodian vahingossa hieman eri tavalla. Tämä saattaa kertoa jotain heittäytymisestä, Arton keskittymisen ohjautumisesta kuuntelemiseen.

Kappaleen lopetus pääsi yllättämään Arton positiivisesti kuuntelutilanteessa, kuten toisaalta koko kappale ylipäättään.

“Oho, aika kova, en muistanu et me soitettiin tää tähä. Ei mut tää oli tosi hyvä, tää oli mun mielest tosi hyvä itse asias.” (Arto)

Joonas muisteli, että hänen soittonsa kappaleessa olisi ollut tasapaksua ja tapahtumaköyhää. Hän ei kokenut saavuttaneensa flow'ta kyseisessä kappaleessa. Hän ei mielestään päässyt tilanteen päälle, eikä hänelle siten jäänyt niin hyvää fiilistä vedosta. Joonas ei myöskään muistanut, että kommunikaatio olisi ollut mitenkään erityisen hyvää. Kuultuaan kappaleen (soolosta eteenpäin) uudelleen Joonas muutti käsitystään siitä. Hänestä kuulosti siltä, että bändi soitti hyvin yhteen ja kuunteli toisiaan, varsinkin pianosoolossa.

“[- -] kuulosti nyt kyllä siltä et bändi oli tosi hyvin sillee yhdessä ja sillee yhdessä rakennettii sitä hommaa, et tosiaan, mun mielest kaikki kuunteli tosi hyvin toisiaan ja silleen, nimenomaan bändinä, jotenki hyvin meni toi Arton soolo niinku eteenpäin [- -]” (Joonas)

Joonaksen mielestä kappale “kasvoi” hienosti, siinä oli hieno draamankaari. Hän yllättyi kuullessaan, miten herkästi he olivat kuunnelleet toisiaan. Joonas epäili, että hänelläkin saattoi tapahtua tämän vähemmän soitettun kappaleen kohdalla alitajuista “skarppausta”, jonka seurauksena hän on sitten kuunnellut paremmin muita.

Arto yhtyi mielipiteeseen onnistuneesta draamankaaresta. Villen mielestä koko veto oli inspiroitunut, mistä käy hänen mukaansa kiittäminen Artoa, joka toimi kappaleen solistina.

“[- -] se [inspiraatio] on myös sellane joka tarttuu, varsinkin ku kyse on solistista joka soittaa tosi [- -] yllätyksellisesti, [- -] ehkä se sit jotenki niinku herättää automaattisesti muissaki sellasta [- -]” (Ville)

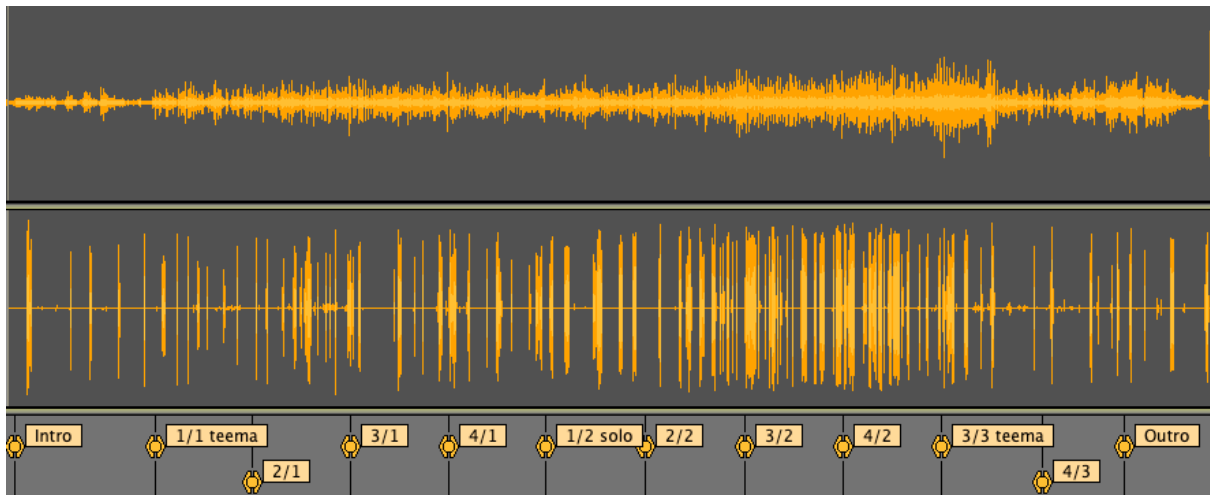
Kun muusikoiden kommentteja tarkastellaan flow-piirteiden näkökulmasta, on perusteltavissa, että tämän kappaleen aikana muusikot ovat kokeneet jonkinasteista flow’ta:

1. Sävellys edusti uudempaa repertuaaria, mikä teki kappaleesta sopivan haastavan Artolle ja Joonakselle. (Taitojen ja haasteiden täydellinen kohtaaminen)
2. Muusikot kuuntelivat ja reagoivat toisiinsa. Tämä näkyi muun muassa Arton ja Villen yhteisessä rytmiikassa pitkin kappaletta. (Syvä kuuntelu ja saumaton kommunikaatio)
3. Musiikissa oli suuri yhdessä luotu draamankaari ääripäineen. Tämä näkyi koko kappaleessa, mutta etenkin Arton soolossa. (Yhteiset tavoitteet)
4. Musiikkiin uskallettiin heittäytyä. Tämä näkyi siinä, että Arto soitti soolossaan paljon kuvioita taimin ulkopuolella, lisäksi hän soitti soolon jälkeisen teemamelodian vahingossa toisin. (Hallinnan tunne suhteessa riskeihin, luottamus ja heittäytyminen)
5. Musiikkiin soitettiin paljon “tavaraa”, kuten Ville asiaa kommentoi. Tämä viittaa siihen, että omaa luovuutta on kanavoitu vapaasti, eikä sitä ole rajoitettu ajattelemalla liikoja. Arto myöskin omassa soolossaan soitti Erroll Garner viittauksen, mikä Arton mukaan on nimenomaan “korvalla” soittamista. (Toiminnan ja tietoisuuden sulautuminen yhteen)

6. Arton intro ja soolo olivat Villen mukaan inspiroivia. (Toiminnan kokeminen nautintoa tuottavana)

5.1.2. EMPAATTISEN JA ANALYYTTISEN KUUNTELUN TULOKSET

Luvun alun kuuntelukertomuksesta nousee esiin kokemuksen huipentuminen, joka alkaa soolochoruksen jälkipuolella. Musiikkiin aletaan tuolloin tuottaa vahvoja latauksia ja purkauksia, ja huippukohdat tuntuvat seuraavan toinen toistaan.



Kuva 1: Kappaleen Willow Weep for Me dynamiikkakäyrä, naputukset ja rakenne.

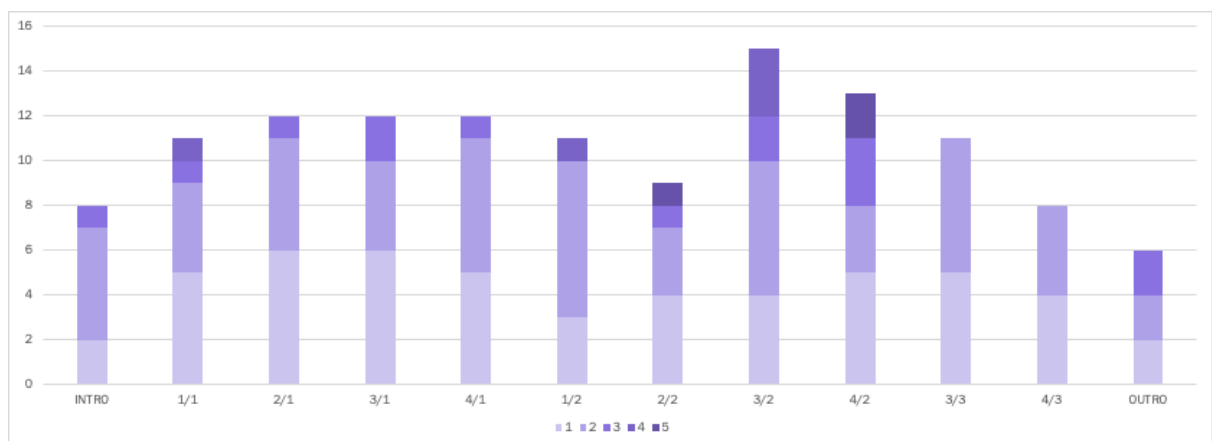
Myös naputusten äänittäminen itseäni liikuttavissa ja värisyttävissä kohdissa tuotti saman tyyppisen havainnon musiikin intensiivisyydestä (Kuva 1). Vaikka koin liikuttumista läpi koko kappaleen, intensiivisin jakso naputusten kannalta alkaa juurikin soolochoruksen toisessa taitteessa (2/2) ja jatkuu vielä palattaessa teeman B-osaan soolon jälkeen (3/3). Intensiivisyys näkyy myös dynamiikkakäyrässä: yleinen äänenvoimakkuus kasvaa tullessa soolochoruksen kolmanteen taitteeseen ja saavuttaa huipun soolon loputtua teeman B-osan kertauksessa.

Naputusten osoittamat paikat ovat toimineet lähtökohtana empaattiselle kuuntelulle, jonka puitteissa olen määrittänyt kappaleelle yhteensä 128 yksittäistä ilmaisen tason tapahtumaa eli liikelaatua. Näille olen laatinut 44 erilaista kielellistä selitystä (kts. alla oleva taulukko). Olen nimennyt osalle tapahtumia useampia liikelaatuja, joten erilaisia yhdistelmiä on paljon. Monet samannimisistä liikelaaduista perustuvat samankaltaisille musiikillisille ilmiöille, mutta poikkeuksiakin on.

Haihtuva	Keinuva	Leijuva	Rimpuileva
Hakkaava	Kelluva	Kohoava	Seisahtuva
Harppova	Kiirehtivä	Muljahtava	Sortuva
Horjahtava	Koteloituva	Nouseva	Sykähdyttävä
Humauttava	Kouraiseva	Nytkähtelevä	Tarttuva
Hurjasteleva	Kruisaileva	Pingottava	Tasapainoileva
Hyppivä	Kurkoittava	Puristava	Tiukentuva
Imaiseva	Laahaava	Puskeva	Upottava
Iskevä	Laajeneva	Pysähtyvä	Vapauttava
Juokseva	Laskeutuva	Pyyhkäisevä	Värisyttävä
Kasvava	Lataava	Ravisteleva	Venyvä

Kappaleessa Willow Weep for Me esiintyvät liikelaadut.

Määrittelemäni liikelaadut jakautuvat epäsäännöllisesti parametrien kesken, eikä tässä suhteessa ole havaittavissa mitään koko kappaleen läpäisevää trendiä. On kuitenkin huomattavissa, että soolochoruksen jälkipuoliskolla esiintyy eniten liikelaatuja, joille on koodattu neljä tai viisi parametria (Kuva 2). Liikelaadut ovat siten kokonaisvaltaisempia tässä kohdin kappaletta, mikä tukee käsitystä musiikin yleisestä intensiteetin kasvusta soolon loppua kohden. Kuva osoittaa myös, kuinka suurin osa nimeämistäni liikelaaduista sijoittuu juurikin soolochoruksen jälkipuoliskolle. Tämä todennäköisesti liittyy siihen, että muusikot ovat soittaneet musiikkiin tuolloin enemmän “tavaraa”.



Kuva 2: Kappaleen Willow Weep for Me liikelaadut ryhmiteltyinä rakenteen ja koodattujen parametrien määrän mukaan.

Voimakkaimmat liikuttumiseni tapahtuivat “lataavien” liikelaatujen yhteydessä. Kun otetaan huomioon, että kaikki kappaleessa esiintyneet “lataavat” liikelaadut sijoittuvat soolochoruksen jälkipuolelle ja että samoilla seuduilla ilmaisu oli liikuttavinta, liikelaadut moniulotteisimpia ja liikelaatujen esiintyminen tiheintä, voidaan sanoa, että musiikki on ollut ilmaisullisesti voimakkainta ja rikkainta soolochoruksen jälkipuoliskolla. Haastattelujen tulokset antavat ymmärtää, että muusikoiden flow-kokemukset kytkeytyvät koko kappaleen ohella etenkin soolochorukseen ja sen koettuun draamankaareen. Täten flow olisi tehnyt siis ilmaisusta aktiivisempaa ja intensiivisempää, minkä seurauksena musiikkiin on alettu tuottaa voimakkaampia “lataavia” liikelaatuja.

Esittelen seuraavaksi empaattisella kuuntelulla havaitsemani liikelaadut analyttisine vastineineen soolon jälkipuoliskosta (alkaen 2/2 viimeisistä tahdeista) teeman B-osan kertaukseen (3/3 ensimmäiset tahdit).

Transkription rumpunotaatio on hyvin viitteellinen, sillä rumpusetin eri perkussioiden kuulonvarainen erottelu on haastavaa. Ohessa kuitenkin selitykset rumpunotaatiolle.

1. Aksenttisymbaali (crash)

2. Suljettu hi-hat

3. Ride-symbaali

4. Avoin hi-hat

5. Pikku tom-tom

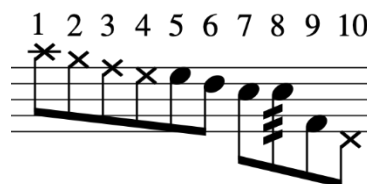
6. Iso tom-tom

7. Virveli

8. Virveliä vasten hierotut sudit

9. Bassorumpu

10. Hi-hat-pedaali



Pianon transkriptio on erityisesti sointujen asettelun puolesta hyvin viitteellinen. Äänitteeltä pystyy melko tarkasti erottamaan sointujen sävelet, mutta oktaavialat ja -tuplaukset ovat vaikeasti erotettavissa ja siten enemmän tulkinnanvaraisia.

“Lataava” liikelaatu ilmaantuu ensimmäisen kerran taitteen (2/2) lopussa (Kuva 3). Kyseessä on pitkään kestävä pianon trillikuvio, jonka aikana rummut luovat rytmistä jännitettä “nytkähtelevällä” liikelaadulla. Voisi sanoa, että tämä hetki käynnistää uuden vaihteen

musiikissa, sillä trillikuvion jälkeen siirryttäessä choruksen B-osaan (3/2) musiikissa tapahtuu selkeä tunnelmanmuutos, ja kappaleessa alkaakin liikelaatujen muutosten kannalta tihein jakso.

$\text{♩} = 65$

8

Piano

Acoustic Bass

Drumset

Tarttuva, lataava

Nytkähtelevä

3/2

Pno.

Bass

D. Set

Tiukentuva, laajeneva, värisyttävä

Pyyhkäisevä, laajeneva

8

Pno.

Bass

D. Set

Iskevä

Pyyhkäisevä, tarttuva

Kuva 3: 2/2 tahdit 7–8 ja 3/2 tahdit 1–2.

LIKELAATU	ANALYYTTINEN SELITYS
Tarttuva, lataava	Pianossa alkaa pitkä trilli, dynamiikka alkaa kasvaa.
Nytkähtelevä	Rummuissa epäsymmetristä aksentaatiota.
Tiukentuva, laajeneva, värisyttävä	B-osaan tulo palauttaa bändin samaan komppiin. Piano lisää kaikua, trillikuvion ylempi sävel vaihtuu soittamaan subdominantin molliterssiä. Dynamiikka kasvaa.
Pyyhkäisevä, laajeneva	Ylös ja alas kaartuva melodiakulku, jossa kaikua taustalla.
Iskevä	Vahvasti yhteisesti aksentoitu ykkönen.
Pyyhkäisevä, tarttuva	Bluesmainen muunnosointu, minkä jälkeen kuviossa toisteisuutta.

Kuvan 3 liikelaadut.

LIKELAATU	ANALYYTTINEN SELITYS
Tarttuva, kruisaileva	Kuviossa korostettu toistuva sävel, jonka jälkeen alas- ja ylöspäin kaartuva melodia.
Nytkähtelevä	Rummuissa aksentti iskujen välissä.
Kruisaileva	Melodia kulkee ylös ja alas.
Hakkaava, tarttuva	Vahvasti aksentoitu toisteinen kuvio.
Ravisteleva	Oktaavitremolo pianossa.

Kuvan 4 liikelaadut.

The musical score consists of three systems, each representing a measure of music in 3/2 time. Each system includes staves for Piano (Pno.), Bass, and Drums (D. Set).
 - **Measure 3 (Tarttuva, kruisaileva):** The piano part features a melodic line with eighth and quarter notes. The bass part has a simple line. The drums play a pattern of eighth notes.
 - **Measure 4 (Nytkähtelevä):** The piano part continues with a similar melodic line. The bass part has a more complex line with some accidentals. The drums play a pattern of eighth notes.
 - **Measure 5 (Kruisaileva):** The piano part features a melodic line with eighth and quarter notes. The bass part has a simple line. The drums play a pattern of eighth notes.
 Dynamic markings '8' and '3' are present throughout the score.

Kuva 4: 3/2 tahdit 3–5.

Taitteen 3/2 lopussa (Kuva 5) tuotetaan uusi “lataava” liikelaatu, kun piano soittaa pitkän toisteisen kuvion pidättäen samaan aikaan dissonoivaa sointua. Kuvion aikana rummut alkavat soittaa yleisestä taimista poikkeavaa kuviota voimakkain sudinvedoin, jollaisia ei koko kappaleessa ole varsinaisesti kuultu aikaisemmin. Tätä seuraa “vapauttava” liikelaatu, jossa piano purkaa harmonisen jännitteen konsonoivaan sointuun juuri ennen taiterajaa.

The image shows a musical score for three systems of 3/2 time, measures 6-8. Each system includes Piano (Pno.), Bass, and Drum Set (D. Set) parts. The first system is labeled 'Harppova', 'Kouraiseva', and 'Hurjasteleva, laajeneva'. The second system is labeled 'Tarttuva, lataava'. The third system is labeled 'Vapauttava' and 'Ravisteleva'.

Kuva 5: 3/2 tahdit 6–8.

LIKELAATU	ANALYYTTINEN SELITYS
Harppova	Piano soittaa duolirytmisen melodiakulun taimia vasten.
Kouraiseva	Pianossa matala klusterimainen toisteinen sointu.
Hurjasteleva, laajeneva	Piano fraaseraa rytmisesti, melodia kaartaa ylös ja alas.
Tarttuva, lataava	Pianossa alkaa pitkä toisteinen kuvio, dissonoivaa sointua pidätetään. Rummut alkavat komppaamaan sutivedoin aksentoiden taimia vasten.

Vapauttava	Piano irtautuu toisteesta, sointu muuttuu konsonoivaksi, rummut tukevat sudein.
Ravisteleva	Rumpufilli.

Kuvan 5 liikelaadut

Välittömästi tullessa taitteeseen 4/2 (Kuva 6) esiintyy uusi “lataava” liikelaatu, joka on tällä kertaa myös “kurkottava”. Pianomelodia kaartaa ylös korostaen lakipistettä, minkä jälkeen se päättyy toonikan viereiseen säveleen. Rummut tukevat latausta väljentämällä komppia, jättäen lyhyen breikin tahdin ensimmäisen iskun jälkeen. Latausta seuraava liikelaatu on “vapauttava”, “rimpuileva” ja myöskin “kurkottava”. Tässä kohdin pianomelodia kaartaa jälleen ylös korostaen lakipistettä, joka soi kirkkaana kruununa subdominantin septimisoinnulle. Melodia palaa alas taimia vasten, mikä saa aikaan rimpuilevan tunteen. Rummut soittavat vaihtelevia rytmisiä kuvioita.

4/2

Pno.

Bass

D. Set

Lataava, kurkoittava Kurkoittava, vapauttava, rimpuileva Puskeva

Kasvava, laajeneva

Kuva 6: 4/2 tahdit 1–3.

LIKELAATU	ANALYYTTINEN SELITYS
Lataava, kurkoittava	Melodia kaartaa ylös, lakipistettä korostetaan. Melodia päättyy toonikan viereiseen säveleen. Rumpukompissa breikki ykkösen jälkeen.
Kurkoittava, vapauttava, rimpuileva	Melodia kaartaa ylös. Lakipistettä, joka on soinnun 7-sävel, korostetaan voimakkaasti, minkä jälkeen melodia kaartaa alas taimin ulkopuolella. Rummut soittavat fillin.
Puskeva	Rummuissa vahva aksentti ykkösen koholle, minkä jälkeen lyhyt toistuva aksentoiva kuvio.
Kasvava, laajeneva	Melodia kaartaa ylös vakain 8-osin.

Kuvan 6 liikelaadut.

Viimeisen “lataavan” liikelaadun tuottaa pianossa soitettu oktaavitremolo (Kuva 7), jonka aikana soinnut vaihtuvat dynamiikan kasvaessa, kunnes koittaa äkkipysähdyksenomainen ja hieman eriaikainen “muljahtava” ja “seisahtuva”, mutta myös “vapauttava” liikelaatu. Pysähdyksen jälkeen koetaan vielä yksi “rimpuileva” liikelaatu, jonka piano tuottaa soittamalla nopean ja alaspäin kaartuvan sävelryppään.

LIKELAATU	ANALYYTTINEN SELITYS
Nytkähtelevä	Rummut aksentoivat epäsymmetrisesti komppia.
Lataava, ravisteleva	Pianossa oktaavitremolo, jonka aikana soitetaan mm. vähennetty sointu. Dynamiikka kasvaa.
Vapauttava, seisahtuva	Edellinen kuvio päättyy leveään sointuun, joka jää soimaan.
Muljahtava	Rummuissa vahva epäsymmetrinen aksentaatio.
Rimpuileva	Piano soittaa nopean ylös ja alas kaartuvan sävelryppään.
Kruisaileva	Melodia kaartaa ylös ja alas 16-osia.
Ravisteleva	Oktaavitremolo pianossa, rummut tukevat ravistelevilla filleillä.

Kuvan 7 liikelaadut.

8

Pno.

Bass

D. Set

3 Nytkähtelevä 3 Lataava, ravistelevä 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

8

Pno.

Bass

D. Set

Vapauttava, seisahtuva Rimpuileva 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Muljahtava

8

Pno.

Bass

D. Set

3 Kruisaileva Ravistelevä

Kuva 7: 4/2 tahdit 4–6.

The image displays three systems of musical notation, each for a different piece. Each system consists of three staves: Piano (Pno.), Bass, and Double Bass (D. Set).

- System 1: Laajeneva**
 - Pno.:** Treble clef, key of D major. The right hand plays a continuous eighth-note melody. The left hand plays a simple bass line with some triplets.
 - Bass:** Bass clef, key of D major. Plays a simple bass line.
 - D. Set:** Treble clef, key of D major. Plays a simple bass line with some triplets.
- System 2: Tiukentuva**
 - Pno.:** Treble clef, key of D major. The right hand plays a melody with some triplets. The left hand plays a simple bass line.
 - Bass:** Bass clef, key of D major. Plays a simple bass line.
 - D. Set:** Treble clef, key of D major. Plays a simple bass line.
- System 3: Kouraiseva**
 - Pno.:** Treble clef, key of D major. The right hand plays a melody with some triplets. The left hand plays a simple bass line.
 - Bass:** Bass clef, key of D major. Plays a simple bass line.
 - D. Set:** Treble clef, key of D major. Plays a simple bass line.

Kuva 8: 4/2 tahdit 7–8 ja 3/3 tahdit 1–2.

LIKELAATU	ANALYYTTINEN SELITYS
Laajeneva	Oktaavitremolo sekvensoi ylöspäin, piano lisää kaikua.
Tiukentuva	Dynamiikka kasvaa, “kadensointi” B-osaan. Bassorummun tasainen 8-osasyke vahvistuu ja tekee crescendon.
Iskevä	Yhteisesti aksentoitu ykkönen, yleinen kasvu dynamiikassa.
Pyyhkäisevä	Alaspäin kaartuva melodia.
Kouraiseva	Matala nouseva melodiakulku pianossa.

Kuvan 8 liikelaadut.

Flow sai aikaan musiikin intensiteetin kasvun, joka näyttäytyi liikelaadullisella tasolla “lataavina” liikelaatuina. Lataavia liikelaatuja yhdistää se, että niitä ei tuotettu yksin melodiasoittimessa eli pianossa, vaan etenkin rummuilla oli keskeinen rooli latauksen jännitteen luomisessa. Jos ja kun flow lisää saumatonta kommunikaatiota muusikoiden välillä, musiikkiin luodut lataukset ja purkaukset toteutuvat flow’n seurauksena voimakkaammin. Kun yhtye yhdessä toteuttaa jonkin musiikillisen idean, sen vaikutus kuulijaan on suurempi.

5.2. DAT DERE

Kappale on järjestykseltään koko keikan viimeinen. Siinä soittavat Arton (piano), Joonaksen (basso) ja Villen (rummut) lisäksi Tuomo Dahlblom (sähkökitara), joka pääasiallisena solistina soittaa teemamelodiat. Sävellys on rakenteeltaan edellisen analyysikappaleen kaltainen: 32 tahdin mittainen chorus jakaantuu neljään kahdeksan tahdin mittaiseen osioon, jotka noudattavat kaavaa AABA. Yhtye esittää yhteensä 9 chorusta sekä intron ja outron. Esityksen kesto on 9 minuuttia 30 sekuntia. Kappaleen rakenne esityksessä näyttää tiivistetysti seuraavalta:

Intro – 1. chorus, teema (AABA) – 2. & 3. chorus, kitarasoolo – 4. & 5. chorus, pianosoolo – 6. & 7. chorus, bassosoolo – 8. chorus, rumpujen breikkisoolot – 9. chorus, teema (AABA) – Outro

Seuraavassa kuuntelukertomuksessa ja myöhemmin luvussa kappaleen eri rakenteellisiin osioihin viitataan murtolukumerkinnöin, joissa jälkimmäinen luku viittaa chorusen

järjestysnumeroon ja ensimmäinen choruksen sisäiseen kahdeksan tahdin mittaiseen osioon. Esimerkiksi kolmannen choruksen viimeinen A-osa merkitään 4/3.

Kappale alkaa kitaran yksinsoitolla. Kitara vuoroin kysyy, vuoroin vastaa. Pian käännyimme kulman taakse, ja teema lähtee liikkeelle. (1/1) Kitara puhuu lauseita, jotka säpsäyttävät minut hereille. Tuntuu siltä kuin minua painettaisiin alaspäin. Basso pomppii rintakehäni päällä. (2/1) Kitaran äänensävy muuttuu, mutta asia ei. Musiikki kuljettaa mukanaan raskain, vaappuvin askelin. Ylöspäin pyristelystä ei ole apua. Basso pitää otteessaan, alan jo odottelemaan sen koukkua. (3/1) Lauseet säpsäyttävät entistä voimakkaammin kehoani. Kitara väittää jotakin, ja se kuulostaa ihanalta. Rummut kirjoittavat pisteen argumentin perään. (4/1) Sivulauseet nostavat minut ilmaan. Lause päättyy, mutta jutun juuri onkin vasta tuloillaan.

(1/2) Kitara nappaa minusta kiinni, ja ravistelee kevyesti toistollaan. "Siinä kuulit", kitara tokaisee. (2/2) Äänensävy muuttuu, kitara kysyy raikkaasti: "Kai sä ny tajuut? Näin se menee, siis näin". Tämä liikuttaa minua vahvasti. (3/2) Kitara jatkaa väittämistään, mutta yllättääkin nyt sivustasta. Ylöspäin pyritään taas, mutta tuloksetta – ei siis auta kuin tanssahdella. (4/2) Nyt liikutun ja alan väristä. Toistettu kuvio pitää otteessaan, ja sitten möyritäänkin syvällä. (1/3) Mikä ihana avunhuuto! Tunnelma kirkastuu, ja siitä se sitten lähti, se on menoa nyt, kun musiikki nappaa minut mukaansa. (2/3) Paine kasvaa – painetta! painetta!! painetta!!! – ja lopulta vapautus, ihanaa, tuntuu jaloissa, tuntuu varpaissa asti. (3/3) Nyt hypätään sivuun. Sana kaikuu pianossa. Musiikki levähtää. (4/3) Liike seisahtaa, sitten isketään takaisin kiinni. Viimeinen sana on värikäs ja eloisa.

(1/4) Tunnelma muuttuu puskevaksi, ja piano pääsee ääneen. (2/4) Olen hetken hukassa. Missä on ykkönen? Tämä on kaikin puolin rapsakkaa, ilmassa on raikkaita pyrskähdyksiä. (3/4) Tunnelma on rauhoittunut. Piano nappaa sanoja ilmasta. Se kurottaa ja kurottaa, kunnes yltää nappaamaan omenan puusta. (4/4) Värit vaihtuvat. (1/5) Pianollakin on asiaa, räiskyvää ja vapauttavaa asiaa. Lause päätetään, mutta juttu jatkuu. (2/5) Pianon ääni on väriltään huomionkipeä. (3/5) Seuraavassa lauseessa on ihanan kukkaisen aloitus, jota seuraa kaartaen solahtava pyrskähdyksaalto. Sitten mennään ytimeen, tila ja tunnelma tiivistyy, alkaa juoksu kohti seuraavaa rajapyykkiä. (4/5) Ihanan nousun jälkeen jään kellumaan grooven päälle. Rumpu täydentää ihanasti lauseita. Lopuksi tullaan rytinällä seinään.

(1/6) Kehoon tulee tuulahdus jostain ylhäältä. Basso valittaa ulvoen. (2/6) Alan itsekin laulaa mukana. Toistetut sävelet juurruttavat minua. Basso menee ihon alle. (3/6) Ensin sukellus, sitten kurotetaan pingottunein askelein. (4/6) Pitkän pingotuksen jälkeen kellutaan, kunnes lopulta möyritään taas syvissä sävelissä. (1/7) Uuden pingotuksen jälkeen tunnelma tiukentuu, ja taas koittaa syöksy. (2/7) Basso esittää kysymyksen, joka tarttuu ja ravistelee minua. (3/7) Nousemme portaita pari askelta kerrallaan, mutta sitten kompuroimme. (4/7) Jalat lähtevät alta, ja valuminen alkaa.

(1/8) Kitara sohii ja rimpuilee. Rummut ottavat isoja askelia omalla vuorollaan. (2/8) Piano marssii eteenpäin ja pitää otteessaan. Rumpujen lause tiukentuu nytkähdellen, pulssi menee särki. (3/8) Rytminen lataus purkautuu ihanasti. Kitara on ensin hämyinen, mutta kirkastuu sitten. (4/8) Piano kasvattaa lataustaan helisevästi. Rummut kelluvat kohti paluuta teemaan, rauhoittuneina.

(1/9) Olemme taas alussa, mutta musiikki on räiskyvämpää. Kitara on kalsea. (2/9) Kerrataan, ja intensiteetti kasvaa. (3/9) Oih, miten tila täyttyykään. Tämä on liikuttavaa. Koko bändi purkaa yhdessä lataukset. Basson jyske tuntuu taas rintakehällä. (4/9) Tunnelma kääntyy levolliseksi.

(Outro) Alku kertautuu. Liikuttuminen tuntuu vieläkin kehossa. Ensimmäinen loppusointu on läjäyttävä. Toinen on hätäntynyt. Kolmas höllentää, ja viimeinen laajenee kohti avaruuksia.

5.2.1. MUUSIKOIDEN KOKEMA FLOW

Ville kertoi, että hänellä oli selkeästi erilainen ote keikan viimeiseen kappaleeseen *Dat Dere*, ja hän myös koki siinä henkilökohtaista flow'ta. Ville tunsu inspiroituneensa soittamaan rumpuja Elvin Jones -tyylisesti, mikä tarkoitti tässä kohtaa fleksiibiliyttä, itsevarmuutta, rentoutta ja enemmän "tavaraa".

Myös Joonas muisteli jälkikäteen, että kappaleessa oli hyvä fiilis. Hän kehui kappaleen tunnelmaa ja kutsui komppia pomppivaksi. Villen mielestä Tuomo soitti inspiroivasti, hänen soitossaan oli "60-lukulaisuutta". Tunnelma tarttui Villeen, ja kitarasoolon toisessa choruksessa hänellä menikin "elvinkelat" päähän.

Joonaksen mukaan kitarasoolon loppupuolella tapahtui ehkä keskittymisen herpaantumista itse kullakin, mutta pianosoolon alkaessa yhteinen ote taas tiukentui, eikä bändi enää ollut niin levällään. Ville huomasi saman tunnelmanmuutoksen, joskin hän koki, että siinä hypättiin taas triokokoonpanon tutumpaan ”meininkiin”, joka ei sitten istunutkaan niin hyvin kitarasoolon aikana alustettuun tunnelmaan. Pianosoolon loppua kohden tunnelma kuitenkin muuttui taas lennokkaammaksi. Ville mainitsi esimerkkinä flow-tilan seurauksista pianosoolon alkupuolelta paikan, jossa hän lyö vahvan aksentin erään tahdin neljännelle iskulle.

Tempo kiihtyi hieman kappaleen aikana, ja Ville epäili tämän liittyvän varomattomuuteen, joka tulee inspiraation myötä. Joonaksella oli hieman samansuuntaisia ajatuksia, hän ajatteli kiihtymisen johtuneen juurikin siitä, että ei olla enää keskitytty soittoon vaan enemmän itse musiikkiin miettimättä liikoja.

Joonas koki saavuttaneensa vasta tässä vaiheessa keikkaa täyden kontrollin soolosoitostaan. Tästä huolimatta Joonas oli soittanut huomattavasti enemmän asioita kuin mitä oli muistanut, ja soolo kuulostikin hänestä nyt hieman hätäiseltä. Ville kuuli myös hieman levottomuutta Joonaksen kompissa ja epäili, että hän olisi itse ollut syypää tähän. Bassosoolon aikana Ville oli kuitenkin sitä mieltä, että hänen ja Joonaksen soitto istui yhteen todella luontevalla tavalla. Villellä ja Artolla oli bassosoolon loppupuolella yhteisiä ajatuksia komppauksen ja rakenteen selkeyttämisen suhteen, joskaan heidän intentionsa eivät osuneet joka kohdassa aivan niin hyvin yksiin. Soolon lopussa kaikki olivat Villen mukaan hyvin ”synkassa”, kun koitti siirtyminen rumpujen breikkisooloon, jossa Ville pääsi irrottelemaan Elvin-tyyliin.

Alun rauhallinen tunnelma muuntautui loppua kohden aina vain levottomammaksi. Joonas epäili levottomuuden liittyvän yleiseen rentoutumiseen, joka keikan aikana oli tapahtunut. Kenties soittajat rentoutuessaan avasivat korvansa toisilleen ja heittäytyivät alttiimmin musiikkiin. Levottomuuden myötä bändin keskinäiseen kanssakäymiseen tuli leikittelyä ja kipinöintiä, mikä Joonaksen mukaan kuului musiikissa.

“[- -] se ite musiikki jotenki eli enemmän tossa ku aiemmi ehkä, nii se oli jännä huomata [- -]”
(Joonas)

Joonas ja Ville kommentoivat kumpikin lopussa kertautuvaa teemaa, johon tullessa bändi tuntui löytäneen yhteisen sävelen.

“[- -] erityisesti siinä lopputeemassa tuli semmone et siinä niinku tosiaan Ville ja vähän kaikki silleen jotenki niinku alko viljellä tosi paljon asioita [- -]” (Joonas)

“Vika melodia kuulosti enite must siltä et me oltii kaikki jotenki sillee löydetty paikkamme tässä kappaleessa [- -]” (Ville)

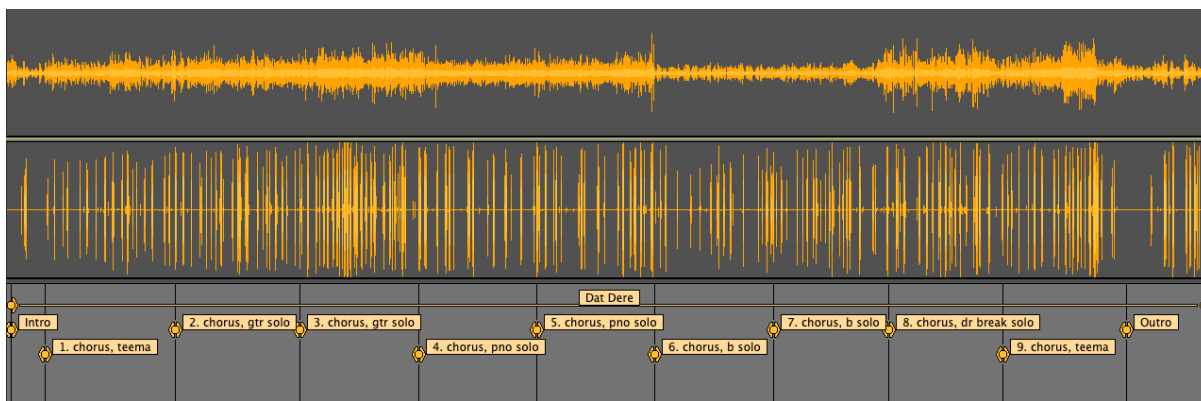
Tuomo soitti lopussa uudelleen kappaleen intron, jonka ainakin Ville oli päässyt unohtamaan täysin. Myös Arto jäi pois kelkasta siinä kohtaa.

Edellä kuvattujen kommenttien valossa on osoitettavissa, että kappaleen aikana koettiin jonkinasteisia flow-tuntemuksia:

1. Tuomon soittotapa oli Villen mukaan inspiroivaa. Kappaleen aikana lisääntynyt levottomuus sai aikaan leikittelyä ja kipinäintiä. (Toiminnan kokeminen nautintoa tuottavana)
2. Levottomuuden taustalla oli yleinen rentoutuminen, joka keikan aikana oli tapahtunut. Tämän seurauksena musiikkiin heittäytyttiin alttiimmin. Heittäytymisestä kertoo mahdollisesti myös tempon kiihtyminen ja outro-osuuden unohtaminen. (Hallinnan tunne suhteessa riskeihin, luottamus ja heittäytyminen)
3. Muusikot reagoivat toisiinsa. Ville sopeutti oman soittotapansa Tuomon esimerkin mukaan. Villellä ja Artolla oli yhteisesti toteutettuja musiikillisia ajatuksia etenkin bassosoolon loppupuolella. (Syvä kuuntelu ja saumaton kommunikaatio)
4. Yhtye tavoitti yhteisen sävelen ja keskinäisen tasapainon. Teeman kertauksessa yhtyeen jäsenet olivat löytäneet paikkansa. (Egojen yhteensulautuminen)
5. Musiikissa oli paljon “tavaraa”: Villen kohdalla erityisesti kitarasoolon jälkipuolella, rumpujen breikkisoolossa ja teeman kertauksessa. Joonas oli soittanut bassosooloonsa enemmän asioita kuin oli muistanutkaan. (Toiminnan ja tietoisuuden sulautuminen yhteen)

5.2.2. EMPAATTISEN JA ANALYYTTISEN KUUNTELUN TULOKSET

Kappaleen *Dat Dere* sisälle mahtui useampia draamankaaria, joista vahvin sijoittui kitarasooloon. Kyseinen intensiteetin kasvu erottuu myös kuuntelukertomuksesta, jossa on kuvattuna tuntemus paineen kasvusta ja purkauksesta.



Kuva 9: Kappaleen *Dat Dere* dynamiikkakäyrä, naputukset ja rakenne

Kitarasoolon jälkimmäisen choruksen (3.) intensiivisyys näkyy myös naputuksissa (Kuva 9). Toinen erityisen liikuttava kohta paikantuu teeman kertauksen B-osaan viimeisessä choruksessa (9.). Samat paikat korostuvat myös dynamiikkakäyrässä. Myös rumpujen breikkisoolo (8.) on äänenvoimakkuudeltaan voimakas paikka. Se ei kuitenkaan kuuntelukokemuksessani ollut kokonaisuudessaan yhtä liikuttava kuin muut edellä mainitsemani taitteet.

Naputusten osoittamien paikkojen pohjalta olen määritellyt empaattisen kuuntelun puitteissa 63 erilaista liikelaatua yhteensä 182 ilmaisun tason tapahtumalle musiikissa (kts. alla oleva taulukko). Monet liikelaaduista ovat samannimisiä kuin kappaleen *Willow Weep for Me* liikelaadut (vrt. luku 5.1.2., s. 37), mikä kertoo tutkimuksen aikana muovautuneesta tavastani hahmottaa kehollisia kokemuksiani. Kappaleen *Dat Dere* suurempi liikelaatuaineisto selittyy todennäköisesti sillä, että kappale oli pitempi, yhtyeessä oli mukana sähkökitaristi ja komppisektionkin soittajat pääsivät vuorollaan soittamaan sooloa.⁶

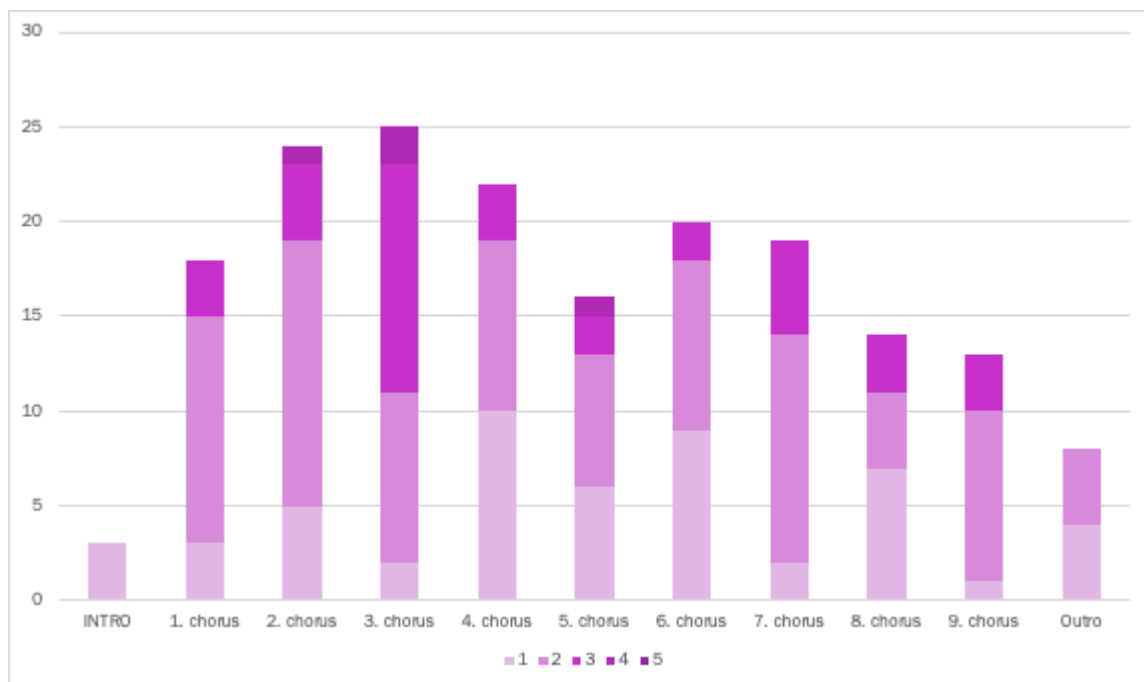
Tiukentuva	Kelluen laajeneva	Möyriävä	Sylkäisevä
Haahuileva	Kelluva	Osiin hajoava	Syöksyvä
Harppova	Keuliva	Pingottava	Tarttuva
Hätää kärsivä	Kiristyvä	Puristava	Tasapainoileva
Heittelehtivä	Kirkastava	Puskeva	Tiukentuva
Helisevä	Koteloituva	Pyristelevä	Tunkeutuva
Höllentävä	Kouraiseva	Pyyhkäisevä	Törmäävä

⁶ On sinänsä huomionarvoista, että erilaisten nimettyjen liikelaatujen määrällinen suhde kaikkiin ilmaisun tason tapahtumiin on molempien kappaleiden kohdalla käytännössä sama, mikä on sattumaa: $44/128 \& 63/182 \approx 0,34$.

Hoppuileva	Kruisaileva	Raikastava	Väittävä
Hurjasteleva	Kuplittain laajeneva	Räiskyvä	Vapauttava
Huutava	Kurkoittava	Rakentava	Värisyttävä
Imaiseva	Kysyvä	Ravisteleva	Vastaava
Irti päästävä	Laajeneva	Sohiva	Venyvä
Iskevä	Läjäyttävä	Säpsäyttävä	Venyvä
Juokseva	Lataava	Seisahtuva	Viiltävä
Juurruttava	Lisäävä	Sortuva	Yllättävä
Kapuava	Muljahtava	Sukeltava	

Kappaleessa Dat Dere esiintyvät liikelaadut.

Vaikka solistinen instrumentti vaihteli kappaleen aikana, liikelaatuaineistosta ei ole varsinaisesti osoitettavissa, että jossain choruksessa olisi tapahtunut erityisen paljon tiettyyn parametriin sidottuja liikelaatuja. Kuva 10 sen sijaan osoittaa, kuinka kitarasoolon jälkimmäisessä choruksessa on sekä eniten liikelaatuja että suhteessa eniten 3–4 parametrilla koodattuja liikelaatuja (5 parametrilla koodattuja liikelaatuja ei esiinny lainkaan). Tämä tukee ajatusta siitä, että ilmaisu on ollut intensiivisintä juurikin 3. choruksen aikana, ja musiikkiin on soitettu silloin paljon “tavaraa”.



Kuva 10: Kappaleen Dat Dere liikelaadut ryhmiteltynä rakenteen ja koodattujen parametrien määrän mukaan.

Kappaleen ilmaisullisesti aktiivisimmiksi kokemani vaiheet ovat samoja paikkoja, jotka nousivat esiin muusikoita haastatellessa. Kitarasoolon jälkipuoliskon inspiroituminen ja “tavarán” lisäys sekä teeman kertauksen “yhteinen sävel” viittaavat flow-tuntemuksiin. Flow olisi siten tehnyt ilmaisusta aktiivisempaa ja intensiivisempää, kuten oli asian laita myös kappaleen *Willow Weep for Me* kohdalla.

Esittelen seuraavaksi empaattisella kuuntelulla havaitsemani liikelaadut kitarasoolon jälkimmäisen choruksen osalta. Vertailutan myös teemachorusten B-osia.

Rumpunotaation selitykset löytyvät sivulta 39. Olen nuotintanut pianon seuraavassa transkriptiossa yhdelle riville. Tässä kohtaa ei ollut tarvetta erotella melodiasa komppista, sillä piano on osa komppiryhmää.

Voimakkain liikuttumiseni sijoittuu kitarasoolon jälkimmäiseen chorukseen (Kuva 11 & 12), jossa Tuomo toistaa useamman tahdin ajan kolmen säveln kuviota. Olen kokenut kyseisen kuvion “venyvänä ja kiristyvänä”. Jo hieman ennen kuvion alkua Villen rumpukomppaus aktivoituu, ja juuri näille paikkeille Ville paikantaakin kokemuksen siitä, kuinka hänellä meni “Elvin-kelat” päähän.

LIKELAATU	ANALYYTTINEN SELITYS
Irti päästävä, kelluva	Edeltävä kuvio johtaa toonikan viereisiin säveliin, sointua ei varsinaisesti pureta.
Tarttuva, ravisteleva	Kitarassa toistuva kuvio, jossa jätetään soimaan keskenään resonoiva sointu.
Pyyhkäisevä, raikas	Melodia kaartaa korkealta alas, soinnun ulkopuolisia säveliä, terävä soundi.
Osiin hajoava, kelluen sukeltava	Melodia kaartaa alas tasamittaisin 8-osin (soittavat groovea vasten), äkisti vaihtuva sointu.
Kysyvä	"Lause" päättyy soinnun ulkopuoliseen säveleen.
Hätää kärsivä	Edeltävä kuvio toistetaan varioiden eri transpositiossa, intervalli on tritonus, lisää aksentointia.
Venyvä, kiristyvä	Pitkä toistuva kuvio alkaa, ei reagoi muuttuvaan harmoniaan.

Kuvan 11 liikelaadut.

$\text{♩} = 140$ Swing 1/3

Electric Guitar

Piano

Acoustic Bass

Drumset

Irti päästävä, kelluva ^{full} Tarttuva, ravisteleva

El. Guit.

Pno.

Bass

D. Set

Pyyhkäisevä, raikas Osiin hajoava, kelluen sukeltava

El. Guit.

Pno.

Bass

D. Set

Kysyvä Hätää kärsivä ³ ³ ³ Venyvä, kiristytävä ³ ³

Kuva 11: 4/2 viimeinen tahti ja 1/3 tahdit 1–7.

9

El. Guit.

Pno.

Bass

D. Set

11

El. Guit.

Pno.

Bass

D. Set

13

El. Guit.

Pno.

Bass

D. Set

Ravisteleva

Säpsäyttävä

Pyyhkäisevä, vapauttava

Pingottava, lataava

Kuva 12: 1/3 tahti 8 ja 2/3 tahdit 1–5.

LIKELAATU	ANALYYTTINEN SELITYS
Ravisteleva	Rumpufilli, jossa tremoloa.
Säpsäyttävä	Pianossa kuvio, joka päättyy tritonukseen.
Pyyhkäisevä, vapauttava	Kitara purkaa pitkän pidätyksen alaspäin kaartuvaan kuvioon, jota toistetaan vasten taimia.
Pingottava, lataava	"Purkukuvio" päättyy pidätykseen. Nuottia koristetaan etuliu'ulla.

Kuvan 12 liikelaadut.

Tuomon pidätyskuvion aikana myös Arto ottaa itselleen enemmän tilaa soittaessaan oman "lauseensa" 2/3 alusta lähtien (Kuva 12). Lauseen viimeinen nuotti on "säpsäyttävä". Pian tämän jälkeen Tuomo purkaa pitkän pidätyksensä kuvioon, jonka olen kokenut vapauttavaksi pyyhkäisyksi. Jännitteen purkaminen saatetaan päätökseen 2/3 viimeisten tahtien aikana. Viimeisessä tahdissa (Kuva 13) kitara jatkaa saumattomasti "koho"-lauseella choruksen jälkipuoliskolle, jonka aikana tapahtuu huomattavasti enemmän erilaisia asioita kuin edellisen pitkän lataus-purku-kuvion aikana.

LIKELAATU	ANALYYTTINEN SELITYS
Vapauttava	Edeltävä "purkukuvio" tulee päätökseen.
Lisäävä	Kohokuvio tullessa B-osaan ja uuteen fraasiin.
Kysyvä	"Lause" päättyy ykköselle ja pääsävellajin ulkopuoliseen säveleen.
Ravisteleva, pyyhkäisevä	Erittäin nopea kuvio, joka kaartuu ylös ja alas.
Sukeltava	Melodia kaartaa alas, artikulaatio vaimenee.
Tarttuva, lataava, pingottava	Toistuva kuvio, joka päättyy taivutettuun säveleen.
Haahuileva, pyyhkäisevä	Melodia kaartaa ylös ja alas, mukaan tulee sävellajin ulkopuolisia säveliä.

Kuvan 13 liikelaadut.

15

El. Guit.

Pno.

Bass

D. Set

3

Vapauttava

Lisäävä

18

3/3

El. Guit.

Pno.

Bass

D. Set

Kysyvä

Ravisteleva, pyyhkäisevä

Sukeltava

20

El. Guit.

Pno.

Bass

D. Set

Tarttuva, lataava, pingottava

Haahuileva, pyyhkäisevä

Kuva 13: 2/3 tahdit 6–8 ja 3/3 tahdit 1–5.

23

El. Guit.

Pno.

Bass

D. Set

26

4/3

El. Guit.

Pno.

Bass

D. Set

Irti päästävä, vapauttava

Tunkeutuva, puristava

Sukeltava

28

El. Guit.

Pno.

Bass

D. Set

Raikas, pingottava

Pyyhkäisevä, heittelevä

Seisauttava, ravisuttava

Lisäävä

Kuva 14: 3/3 tahdit 6–8 ja 4/3 tahdit 1–5.

LIKELAATU	ANALYYTTINEN SELITYS
Lisäävä	“Koho”-fraasi taiterajaa lähestyessä.
Irti päästävä, vapauttava	Melodia kaartaa alas lähtien soinnun lisäsävelistä, jotka puretaan toonikaan.
Tunkeutuva, puristava	Fraasi lähtee iskun vierestä, kiihdytys ja vaimennettu soundi.
Sukeltava	Kiihdytys päättyy alaspäin kaartumiseen, soundi vaimenee entisestään.
Raikas, pingottava	Terävästi soitettu kuvio, bassossa soinnun ulkopuolisia säveliä.
Heittelehtivä	Melodiassa takapotkua.
Seisauttava, ravisuttava	Kitara soittaa taimia vasten toistuvan suuri-intervallisen kuvion.

Kuvan 14 liikelaadut.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 31 and 32, and the second system covers measures 33 and 34. The instruments are Electric Guitar (El. Guit.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (D. Set). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/3. Measure 31 starts with a guitar solo marked with an '8' and a triplet of eighth notes. The piano and bass provide harmonic support. The drums feature a complex pattern with accents and a triplet. Measure 32 continues the guitar solo with a triplet and a 1/4 note. Measure 33 starts with a guitar solo marked with an '8' and a triplet of eighth notes. The piano and bass continue their harmonic support. The drums feature a complex pattern with accents and a triplet. Measure 34 continues the guitar solo with a triplet and a 1/4 note. The piano and bass continue their harmonic support. The drums feature a complex pattern with accents and a triplet. The score includes various musical notations like triplets, accents, and dynamic markings.

Kuva 15: 4/3 tahdit 6–8 ja 1/4 tahti 1.

LIIKELAATU

ANALYYTTINEN SELITYS

Sukeltava

Melodia kaartaa alas, artikulaatio vaimenee.

Värisyttävä

Kitarasoolo päättyy voimakkaaseen vibratoon ja toonikan viereiseen säveleen.

Kuvan 15 liikelaadut.

Swing $\text{♩} = 130$ 1/1

Electric Guitar

Piano

Acoustic Bass

Drumset

El. Guit.

Pno.

Bass

D. Set

Koteloituva

Kurkoittava

Kuva 16: 1/1 tahdit 1–5.

LIKELAATU	ANALYYTTINEN SELITYS
Koteloituva	Dynamiikan ja soundin pehmentäminen fraasin loppua kohden.
Kurkoittava	Melodia kaartaa ylös, lakipistettä korostetaan.

Kuvan 16 liikelaadut.

Ensimmäisessä choruksessa (Kuva 16) teemamelodian keskeiset liikelaadut ovat “koteloituva” ja “kurkoittava”. Teeman kertautuessa yhdeksännessä choruksessa (Kuva 17) rummut ovat huomattavasti aktiivisemmassa roolissa, minkä seurauksena “koteloituva” korvautuu “räiskyvällä”.

LIKELAATU	ANALYYTTINEN SELITYS
Räiskyvä	Rummut aksentoivat fraasin viimeistä säveltä.
Kurkoittava	Melodia kaartaa ylös, lakipistettä korostetaan.
Koteloituva, viiltävä	Dynamiikan ja soundin pehmentäminen fraasin loppua kohden, terävä soundi kitarassa.

Kuvan 17 liikelaadut.

Swing ♩ = 130 1/9 *tr*

Electric Guitar

Piano

Acoustic Bass

Drumset

3

3

3

3

3

1/4

Räiskyvä

3

Kurkoittava

3

5

tr

3

3

3

3

3

Koteloituva, viiltävä

Kuva 17: 1/9 tahdit 1–5.

The image displays a musical score for three systems, each consisting of four staves: El. Guit., Pno., Bass, and D. Set. The key signature is B-flat major (two flats). The first system starts at measure 17 and includes a 3/1 time signature. The second system starts at measure 19 and includes a 3/1 time signature. The third system starts at measure 21. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures (2/1 and 3/1), and dynamic markings like 'Väittävä' and 'Pyyhkäisevä'. The D. Set part includes a drum kit notation with various symbols for drums and cymbals.

17

El. Guit.

Pno.

Bass

D. Set

3/1

Väittävä

19

El. Guit.

Pno.

Bass

D. Set

Pyyhkäisevä

21

El. Guit.

Pno.

Bass

D. Set

Irti päästävä

Väittävä

Kuva 18: 2/1 tahti 8 ja 3/1 tahdit 1–5.

LIKELAATU	ANALYYTTINEN SELITYS
Väittävä	Vahvasti aksentoitu "lause". Rummut alleviivaavat rytmistä ydintä.
Pyyhkäisevä	Toistuva kuvio, jolla selkeä kaari ylhäältä alas. Mukana soinnun ulkopuolinen sävel.
Irti päästävä	Fraasin päättävä sävel jää soimaan.
Väittävä	Vahvasti aksentoitu "lause". Rummut alleviivaavat rytmistä ydintä.

Kuvan 18 liikelaadut.

Ensimmäisen choruksen B-osan ensimmäisessä tahdissa (Kuva 18) rummut tukevat melodian rytmistä aihetta. Neljän tahdin kuluttua myös piano tuplaa melodian rytmiä vastaavassa paikassa. Koen rytmisen unisonon "väittävänä", ikään kuin musiikillista argumenttia alleviivattaisiin erityisen huolella. Yhdeksännessä choruksessa (Kuva 19) rytminen unisono palaa kuvioihin, mutta tällä kertaa koko yhtye on juonessa mukana, mikä tekee ilmaisusta suorastaan "huutavan". Tällä kertaa fraasi myös alustetaan "lataavalla" liikelaadulla, jonka piano ja rummut tuottavat toistolla ja crescendolla tahtia aiemmin. Samantyyppinen "lataus" esiintyy myös neljä tahtia myöhemmin, jolloin bassokin osallistuu aktiivisemmin kohotuksen luomiseen. Rummut toisaalta soittavat myös ensimmäisen choruksen vastaavassa paikassa fillin kohona tulevalle fraasille, mutta se ei aiheuta samantyyppistä "lataavaa" kokemusta. Ensimmäisen choruksen B-osamelodiassa esiintyvä "pyyhkäisevä" on kappaleen lopun vastaavassa kohdassa "laajeneva". Tämä johtuu pianon aktiivisemmasta roolista kyseisen säkeen komppauksessa.

LIKELAATU	ANALYYTTINEN SELITYS
Lataava	Pianossa ja rummuissa yhteinen crescendo ja tekstuurintäyttö ennen B-osaa.
Huutava	Voimakas dynamiikka, koko yhtyeen rytminen unisono.
Laajeneva, kelluva	Melodiassa ylöspäin transponoituva kuvio, piano soittaa laveita sointuja hieman edellä taimista.
Lataava	Piano toistaa samaa sointua, rummut jatkavat fillillä johtaen seuraavaan fraasiin.

Kuvan 19 liikelaadut.

17 $\frac{3}{9}$

El. Guit.

Pno.

Bass

D. Set

Lataava

Huutava

19

El. Guit.

Pno.

Bass

D. Set

Laajeneva

21

El. Guit.

Pno.

Bass

D. Set

Lataava

Kuva 19: 2/9 tahti 8 ja 3/9 tahdit 1–5.

Tämän analyysin havainnot ovat yhteneväisiä *Willow Weep for Me* -analyysin kanssa. Flow sai komppiryhmän osallistumaan aktiivisemmin liikelaatujen tuottamiseen, eli ilmaisusta tuli flow'n myötä kollektiivisempaa. Flow'n siivittämänä musiikkiin tuotettiin eritoten "lataavia" liikelaatuja, mikä näyttäytyi varsin selvästi vertaillen intensiteeteiltään vaihtelevia teemachorusten B-osia alussa ja lopussa. Kitaristi Tuomo Dahlblom ei ollut haastateltavani, joten en voi olla varma, oliko jännitettä kasvattava pitkä toisteinen kuvio seurausta flow-kokemuksista vai ei. Näyttää joka tapauksessa siltä, että tämä kyseinen kohta inspiroi etenkin rumpalia ja lisäsi hänen kokemuksessaan flow'n määrää, mikä muutti hänen soittotyyliään radikaalisti aktiivisemmaksi. Flow'n vilkastuttamassa musiikissa liikelaadut olivat voimakkaampia ja liikuttavampia, minkä seurauksena myös määrittelin niitä runsaammin.

6. JOHTOPÄÄTÖKSET JA POHDINTA

Selvitin tutkimuksessa flow-tilan vaikutuksia jazzmuusikoiden musiikilliseen ilmaisuun. Määrittelin flow'n eli huippukokemuksen ensisijaisesti Mihaly Csikszentmihalyin teorian pohjalta. Tarkastelin ilmiötä jazzin näkökulmasta nojaten erityisesti Elina Hytönen-Ng'n haastattelututkimukseen jazzmuusikoista. Sovelsin musiikillisen ilmaisun tarkastelua varten Anne Tarvaisen kehittämää analyysimetodia, joka yhdistää elämyksellisen ja analyttisen kuuntelun. Ilmaisullisen tason tapahtumat aistitaan kehon sisäisin tuntoaistein, ja niitä kutsutaan liikelaaduiksi. Metodi jakautuu neljään vaiheeseen, jotka ovat eläytyvä kuuntelu, empaattinen kuuntelu, analyttinen kuuntelu ja synteesi.

Tutkimukseni kohteena oli helsinkiläisen jazztrion ravintolakeikka, jossa oli mukana vierailevia muusikoita. Kartoitin trion flow-kokemuksia feedback-haastatteluissa, joiden pohjalta valitsin keikan kaksi flow-pitoisinta kappaletta varsinaiseen analyysiin. Eläytyvän kuuntelun vaiheessa kuuntelin kappaleet läpi useamman kerran taltioiden samanaikaisesti omaa kuuntelukokemustani kahdella tapaa: (1) sanoitin auki välitöntä kuuntelukokemustani sekä (2) mittasin voimakkaasti liikuttavia paikkoja naputtamalla mikrofoniin aina, kun koin väristyksiä. Empaattisen kuuntelun vaiheessa kuuntelin havaitsemiani liikelaatuja yksitellen ja loin niille kielelliset kuvaukset. Analyttisen kuuntelun vaiheessa selvitin, mitä musiikillisia ilmiöitä kunkin liikelaadun taustalla on. Lopuksi tulkitsin tuottamaani analyysiaineistoa ja selvitin, miten muusikoiden flow-kokemukset korreloivat ilmaisulliseen tasoon. Demonstroin tulkintani ja havaintoni transkriptioiden avulla.

Flow saa jazzmusiikissa aikaan enemmän yhteispeliä sekä voimakkaampia latauksia. Musiikin parametrien osalta flow'lla on selkeä vaikutus dynamiikkaan, joka flow'n myötä kasvaa.

Flow'n seurauksena muusikot tuottavat ilmaisun virtaukseen runsaammin poikkeamia, eli enemmän "tavaraa". Flow on tästä näkökulmasta estojen poistumista, heittäytymistä ja oman ilmaisuvoiman vapauttamista. Runsaamman ilmaisun lisäksi flow saa aikaan muutoksia myös laadullisella tasolla: musiikkiin tuotetaan enemmän "lataavia" liikelaatuja, jotka purkautuessaan aiheuttavat voimakkaita, ellei jopa huumauttavia liikuttumisen kokemuksia.

Ryhmäflow'n toteutuessa musiikin ilmaisusta tulee moniäänistä. Komppiryhmästä tulee kiinteämpi tai ainakin kuuluvampi osa ilmaisun kenttää. Solistin ja komppiryhmän

vastakkainasettelu hälvenee jossain määrin, ja egot alkavat lähestyä tasa-arvoa. Kun ilmaisun liikelaatuja lähdetään selittämään auki, huomataan, että tietyn liikelaadun taustalla ei ole enää pelkän solistin luomat musiikilliset ilmiöt. Myös muilla yhtyeen jäsenillä, erityisesti rumpalilla, on selkeästi osoitettavissa oleva rooli liikelaadun tuottamisessa.

Vaikka Hytönen-Ng'n haastattelemat muusikot vähätelivät esiintyjän flow'n merkitystä yleisölle (2016/2013, 136–137), rohkenen olla eri mieltä itse yleisön jäsenenä. Kun kuuntelin kappaleen *Willow Weep for Me* tallenteelta ensimmäistä kertaa harjoittaen empaattista, kehoallista kuuntelua, koin ravistelevimman kuuntelukokemuksen, jonka muistan koskaan kokeneeni. Huippuhetkellä sulkeuduin musiikin sisään, jolloin tietoisuuteni oli hetken aikaa täysin irti fyysisestä ympäristöstäni, enkä kyennyt ajattelemaan mitään muuta kuin itse kokemusta. Voisi sanoa, että koin tässä itse jonkinasteista flow'ta. Muusikot tuottivat minua ravistelleen ilmaisun flow'n siivittäminä, ja kyseinen ilmaisu puolestaan siivitti minut kuulijana flow-tilaan. Tämän perusteella flow todellakin voi tarttua ilmaisijasta kokijaan. Myös Keith Jarrettia esiintymisiä pohtinut Blake puhuu flow'sta arvokkaana ilmiönä niin esittäjälle kuin yleisölle. Toisaalta flow voi myös olla yleisölle tarkoitettu keinotekoinen esitys, joka ei vastaa esiintyjän todellista kokemusta. (Blake 2016, 52.)

Toteuttamani empaattinen kuuntelu tapahtui suhteessa omaan kokemusmaailmaani, joka oli kuunteluhetkellä tietynkaltainen. Kokemukset syntyivät suhteessa historiaan, kulttuuriin ja perinteeseen, eli ne olivat *situationaalisia* (Torvinen 2008a, 9). Mikäli toistaisin tutkimuksen uudelleen vuosien kuluttua, kun olen kenties unohtanut osan "kanonisoimistani" tulkintatavoista, en luultavasti havaitsisi liikelaatuja täysin samalla tapaa, mutta varmaan jotenkin sinne päin. Niin ikään on odotettavissa, että muut henkilöt, joilla on musiikin kulutuksen suhteen jotakuinkin samankaltainen tausta kuin itselläni, tekisivät osittain samanlaisia havaintoja aineiston pohjalta. Tämän tutkimuksen yksi anti on niin ikään mahdollisuus yksilöllisen ja jaetun musiikillisen kokemuksen tarkasteluun. Tarvainen itsekin ilmaisee, että hänen metodillaan saavutettu ymmärrys ei tarvitse olla jaettavissa muiden kanssa samanlaisena. Havainnoissa on pikemminkin pohja jaetuille merkityksille. (Tarvainen 2012, 359.) Myös Harrison ja Loui peräänkuuluttavat tätä näkökulmaa musiikin väristyksiä (vrt. liikuttuminen) koskevassa tutkimuskatsauksessaan. Subjektiivisia kokemuksia tulee kuvata auki, jotta saadaan selville, mikä kokemuksessa on yhteistä ja mikä yksilöllistä. Fenomenologista tutkimusta kaivataan lisää ja sen tulisi kohdistua muuhunkin kuin länsimaiseen taidemusiikkiin. (Harrison & Loui 2014, 4–5.)

On syytä pohtia, oliko tutkimusasetelmani liian suggestiivinen. Kun haastateltavani tiesivät, mitä etsin, eikä keikka enää ollut niin hyvässä muistissa, heidän mielikuvituksensa saattoi täydentää todellista kokemusta. Toisaalta minusta ei kyllä vaikuttanut siltä, että he olisivat yrittäneet olla minulle mieliksi haastattelutilanteessa. Toinen ongelmakohta tutkimusasetelmassa on keikan ja haastatteluiden väliin jäävä aika. Hytönen-Ng on sitä mieltä, että esiintymisen hienovaraiset nyanssit vaipuvat nopeasti unholaan, ja jo pari viikkoa esiintymisen ja haastattelun välissä on liikaa (2016/2013, 17). Tätä ajatusta vasten loinkin editoidut koosteet, jotta muusikot saisivat mahdollisimman paljon tarttumapintaa muistoihinsa ennen syventymistä yksittäisiin kappaleisiin. Keskusteluiden perusteella minusta vaikutti siltä, että muusikot pääsivät ainakin jossain määrin takaisin sisään menneeseen kokemukseen, vaikka siitä olikin jo aikaa.

Tämän tutkimuksen edetessä olen tullut siihen johtopäätökseen, että flow on teoriana hieman turhan mustavalkoinen ja todellisuuden valossa ristiriitainen. Jossain hetkessä esitystä yhteispeli ja kommunikaatio saatetaan kokea todella korkeaksi, mutta muusikko ei silti välttämättä koe nauttineensa soitosta niin paljon kyseisessä tilanteessa. Taidot ja haasteet olivat kenties luomistyön kannalta täydellisessä leikkauspisteessä, mutta haasteiden tuoma stressi ei välttämättä tehnyt soittohetkestä niin maagista kuin mitä muusikko itse kokee flow'n parhaimmillaan olevan. Epäilen, että tietynkaltainen soittokokemus ja -tilanne voi kahdelle eri henkilölle olla muiden flow-ominaisuuksien kannalta täysin samanlainen, mutta toinen saa tilanteesta enemmän nautintoa kuin toinen. Kenties toinen on oppinut sietämään stressiä paremmin ja luottamaan itseensä epävarmuudenkin keskellä pitkän soittokokemuksen myötä. Hytönen-Ng'n haastattelujen moninaiset vastaukset flow'n yleisyyden suhteen antavat sijaa tällaiselle näkökulmalle (Hytönen-Ng 2016/2013, 135).

Edeltävien pohdintojeni valossa haastan Czikszenmihalyin ydinajatuksen, että flow tuottaisi kokijalleen aina nautintoa. Kenties elämää mullistavat flow-kokemukset näin tekevätkin, mutta kuten alaluvussa 2.10. (s. 16) asiaa jo pohdin, miellän flow'n vaihtelevan intensiteetin ilmiöksi, jota on aina enemmän tai vähemmän läsnä toiminnassa. Muusikon kokema "yleisfiilis" soitetusta keikasta ei välttämättä kerro koko totuutta siitä, paljonko flow'ta on esiintynyt soittajien välillä. Jos kappaleessa on jokin huippuhetki, jossa musiikki virtaa erinomaisesti, mutta välittömästi tämän jälkeen muusikko kokee epäonnistuneita kommunikaatioyrityksiä ja ajautuu "selviytymismoodiin", soittokokemuksesta saattaa jäädä negatiivinen mielikuva.

Positiiviset kokemukset voisivat siten jäädä negatiivisten kokemusten jalkoihin, kuten myös Arto asiaa pohti.

”[- -] jos asiat loppuu huonosti, ni sil ei oo niin paljon välii mitä se fraasi piti niinku sisällään, vaikka siin olis ollu tosi hyvii asioit ni sit se koko fraasi voi kuulostaa aika heikolt jos se loppuu huonosti, samoin koko biisi [- -].” (Arto)

Olisi toisaalta mielenkiintoista tutkia sellaista keikkaa, jolla muusikot ovat suoraan ilmoittaneet kokeneensa voimakkaita flow-kokemuksia. Tämä tosin edellyttäisi huomattavasti laajempaa otantaa, sillä voimakkaat flow-kokemukset ovat verrattain harvinaisia. Pitempiaikainen seuranta myös luultavasti vähentäisi tutkimusasetelman tiedostamisen aiheuttamaa häiriötä esiintyjien tietoisuudessa esityksen aikana. Arto kommentoikin omassa haastattelussaan, että ensimmäisen setin aikana hän ajoittain pohti tutkimukseeni liittyviä seikkoja, mikä todennäköisesti esti osaltaan rentoutumista ja heittäytymistä musiikkiin.

Yksi vaihtoehto olisi myös keskittyä syvällisemmin yhden instrumenttityypin ilmaisukeinoihin, joko soolo- tai yhtyesoiton näkökulmasta. Hedelmällisimpiin tuloksiin tosin päästään vain, mikäli tutkija itsekkin on kyseisen instrumentin taitaja. Tällöin hänellä on luontaisesti empaattista kompetenssia eläytyä tutkimuskohteen kehon ilmaisuun.

Toisaalta tämän tutkimuksen tulokset avaavat mahdollisuuksia myös vertailevalle musiikkitieteelle. Flow, musiikki ja sen sisällä tapahtuva kommunikaatio lienevät melko universaaleja piirteitä lähes mille tahansa musiikkikulttuurille tai -tyylille. Löytyisikö musiikillisen ilmaisun tasolta jotain sellaista, joka yhdistää kaikkea maailman musiikkia, tai edes jazzin kaltaisia improvisoidun musiikin tyylejä?

LÄHTEET

AINEISTO

Äänite esityksestä “Manala Afterwork Jazz” 13.12.2020

[tutkijan hallussa]

Haastatteluäänitteet

- Arto Ikävalko, Joonas Tuuri ja Ville Luukkonen 13.2.2020
- Arto Ikävalko 20.2.2020
- Joonas Tuuri 25.2.2020
- Ville Luukkonen 25.2.2020

[kaikki äänitteet tutkijan hallussa]

KIRJALLISUUS JA ARTIKKELIT

Berliner, Paul 1994. *Thinking in Jazz*. Chicago: The University of Chicago Press

doi: 10.2307/899035

Blake, Jamie 2016. *Improvising Optimal Experience: Flow Theory in the Keith Jarrett Trio*.

Chapel Hill: University of North Carolina [Maisterintutkinnon opinnäyte]

doi: 10.17615/187e-c798

Bolles, Dylan & Lichtenfels, Peter 2014. “Interval.” Teoksessa *Bryan Reynolds (toim.) 2014. Performance Studies: Key Words, Concepts, and Theories*, 57–64. Lontoo/New York: Palgrave

Chirico Alice, Serino Silvia, Cipresso Pietro, Gaggioli Andrea. & Riva Giuseppe 2015. “When music “flows”. State and trait in musical performance, composition and listening: a systematic review.” *Frontiers in Psychology* 6/2015, 906.

doi: 10.3389/fpsyg.2015.00906

Csikszentmihalyi, Mihaly 2008/1990. *The Psychology of Optimum Experience*. NY: HarperCollins Publishers

Csikszentmihalyi, Mihaly & Rich, Grant. 1997. "Musical improvisation: a systems approach." Teoksessa *Sawyer, Keith (toim.) 1997. Creativity in Performance*, 43–66. Greenwich CT: Ablex Publishing Corporation

Hart, Emma & Di Blasi, Zelda 2015. "Combined flow in musical jam sessions: A pilot qualitative study." *Psychology of Music* 2/2015, 275–290.
doi: 10.1177/0305735613502374

Hytönen-Ng, Elina 2016/2013. *Experiencing 'Flow' in Jazz Performance*. NY: Routledge.

Jeddeloh, Steven 2008. "Chasing Transcendence: Experiencing Magic Moments in Jazz Improvisation." Teoksessa *Rehorick, David & Bentz, Valerie (toim.) 2008. Transformative Phenomenology: Changing Ourselves, Lifeworlds, and Professional Practice*, 207–223. Plymouth: Lexington Books

Harrison, Luke & Loui, Psyche 2014. "Thrills, chills, frissons, and skin orgasms: toward an integrative model of transcendent psychophysiological experiences in music." *Frontiers in Psychology* 5/2014, 790.
doi:10.3389/fpsyg.2014.00790

Monson, Ingrid 1996. *Saying Something*. Chicago: The University of Chicago Press

Nakamura, Jeanne & Csikszentmihalyi, Mihaly 2002. "The Concept of Flow." Teoksessa *Csikszentmihalyi, Mihaly (toim.) 2014. Flow and the Foundations of Positive Psychology: The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi*, 239–260. Dordrecht: Springer

Rautiainen, Tarja 2005. "Aspekteja musiikillisesta kommunikaatiosta ja nonkommunikaatiosta." Teoksessa *Torvinen, Juha & Padilla, Alfonso (toim.) 2005. Musiikin filosofia ja estetiikka: kirjoituksia taiteen ja populaarin merkityksistä*, 205–220. Helsinki: Yliopistopaino

Sawyer, Keith 2017/2007. *Group Genius*. NY: Basic Books

Seddon, Frederick 2005. "Modes of communication during jazz improvisation." *British Journal of Music Education*, 1/2005, 47–61.

doi: 10.1017/s0265051704005984

Stern, Daniel 1998/1985. *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. London: Karnac Books

Stone, Ruth & Stone, Verlon 1981. "Event, Feedback, and Analysis: Research Media in the Study of Music Events." *Ethnomusicology* 2/1981, 215–225. Illinois: University of Illinois Press

Tarvainen, Anne 2012. *Laulajan ääni ja ilmaisu. Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy

Tarvainen, Anne 2008a. "Elämyksestä analyysiin: Laulajan ilmaisun kuuntelemisen kehollisia ja liikkeellisiä ulottuvuuksia." *Musiikki* 1/2008, 18–48. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura

Torvinen, Juha 2008a. "Fenomenologinen musiikintutkimus: lähtökohtia kriittiseen keskusteluun." *Musiikki* 1/2008, 3–17. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura